

# 论五度相生调式体系

赵宋光 著

上海文化出版社

# 論五度相生調式體系

趙 宋 光 著

上海文化出版社

1 9 6 4

乐秀鎬 装帧

## 論五度相生調式体系

赵 宋 光 著

\*

上海文化出版社

上海永嘉路 25 弄 8 号

上海市书刊出版业营业许可证出 078 号

\*

开本 850×1156 毫米 1/32 印张 6 11/16 字数 155,000

1964 年 8 月第 1 版 1964 年 8 月第 1 次印刷

印数 1—2,000 册

上海新华印刷厂印刷 新华书店上海发行所发行

统一书号 8077·199

定价(十四) 1.15 元

## 目 次

引言	1
第一章 不能搬用的概念	4
第二章 基本概念	10
第三章 基本調式的結構	33
第四章 四声音阶的性格	73
第五章 基本調式的轉調	91
第六章 六声音阶	137
第七章 七声音阶	153
第八章 进一步的轉調	177
附录 I 譜例資料补充	195
附录 II 譜例資料索引	200
跋	207

## 引 言

这里要研究的，是我国汉、蒙、藏、僮、苗、瑶、黎等民族的民间音乐所用的调式的整个体系。这些调式，不同于大小调和大小调系统的各个调式，而以五声音阶为基础。在习惯上，它们被称为“五声音阶调式”或“中国调式”。这两个名称都有道理，但不太确切。为什么说“五声音阶调式”这名称不确切呢？我们知道，汉族的民间音乐，特别是戏曲和器乐，所用的调式早已超出了“五声”范围，而达“六声”、“七声”，甚至更多“声”。尽管如此，它们的旋律法仍然同五声音阶保持着血肉的联系。因此，我们不能不把这些调式跟五声音阶归入同一系统。既然这样，以“五声音阶调式”来称呼这整个调式体系就不恰当了。“中国调式”这个名称没有这种缺点，但是有另外的毛病。因为一方面，在我们祖国的大家庭中，还包括维吾尔、哈萨克、乌兹别克等民族，以及像阿西、撒尼等民族分支，而这些民族的调式不属于这个系统；另一方面，像蒙古、朝鲜、越南等国家，他们的一些民族调式却又和我国汉、藏等民族同属一个系统。这样，“中国”这个概念就跟这个调式系统不完全符合了。

这个以五声音阶为基础的调式体系，就其律学的本质来说，是采用五度相生律的。但这并不意味着，在民间的演唱演奏中所用的律就是那样一丝不苟地符合五度相生律。这也是不可能的。严格的、精确的律，只是作为实际演唱、演奏的规范和准绳而存在。因此，“五度相生”在实际音乐中往往并不表现为准确的律制，而表现为调式结构的逻辑，

至于理論上的五度相生律則提供了理解这种邏輯的根据。由于上述的原因，即：五度相生是这种民間曲調唱奏时实际音律的規範和准繩，是这些曲調的調式結構的邏輯，所以我把这一調式体系称做“五度相生調式体系”。

一般說来，五声音阶的調式，就属于这个体系。但也不是絕對如此。某些民族，由于民間合唱中三度結合的普遍化和穩定化，有可能逐漸发生和发展了大小三和弦的調式思維。这种因素就超出了五度相生体系。另外，有一些在記譜时要用箭头(↑、↓)来表示音高的音級，虽然往往是游移不定的，但在某些情况下也会表現为很确定的四分之三个音，从这种情况里，就有可能产生出另一种越出五度相生規範以外的調式思維。对于这些不属于五度相生体系的現象，我們不應該拿这个調式体系的理論往上硬套。

“調式”的概念，是从活生生的音乐中抽象出来的，是音乐表現手段的一个側面——乐音在音高方面的相互联系的規律。研究調式的时候，能不能不管它的表情意义和风格特点呢？不能。那种抛开調式在旋律中的表情作用和旋法风格而孤立地研究抽象的音阶形式的做法，必須反对。怎样联系它的表情意义和风格特点呢？研究的範圍愈小，联系就應該愈具体；研究的範圍愈广，联系就應該愈概括。例如，在分析某首信天游所用的某調式时，就應該比一般地研究信天游中的某調式的用法更具体地指出它的表情意义；而研究信天游中的某調式时，仍應該比一般地研究汉族民歌中的某調式更具体地指出它的风格特点。反过来看，在指出汉族民間音乐中某調式的表情与风格意义时，就應該比談这調式在汉族山歌中的表情与风格意义更帶概括性；而在一般地来談五度相生調式体系时，对这調式的表情作用和旋法风格的說明就應該更加概括。概括性的研究和具体性的研究是辯証的关系；既有联系，又

有区别。如果把两者等同起来,要求把一个调式的表情和风格讲得像在一首歌里那样具体,那反而会引导到神秘化。

现在我们面对着整个调式体系,需要进行概括性的研究。这种研究的意义何在? 在于探索这一调式体系的总的规律,抽取正确的概念,寻找恰当的名称,建立理论的系統,指出它本身发展(由简单到复杂)的逻辑。有了这个理论系統,具体性的研究就会方便得多了。但同时也必须注意,概括应该建筑在具体分析的基础上。建立系統不应该从抽象的图式出发,而应该首先考虑到调式中各音级在旋律中的表情可能性、旋法规律、稳定程度、色彩特性等等有关表现内容和风格特征的问题。这样,我们的理论才能够说明实际和指导实践。

# 第一章

## 不能搬用的概念

“三和弦”、“大小調”和“導音”這些概念，是在歐洲和聲音樂實踐中形成的。在那裡，它們都是無可非議的。但當人們出於過分的敬重而把它們請到五度相生調式體系的理論中來的時候，它們就都成了不合尺寸的李戴張冠。

在“大小調”的概念里，主音上的三度音有着決定調類<sup>❶</sup>（即所謂“大調性”、“小調性”）的意義，而每一調類都有相近的表情意義：主音上的大三度帶來明朗的情緒色調，小三度則帶來陰暗的情緒色調。“三和弦”的概念也具有這樣的含意，大三和弦意味着亮的和弦音響，小三和弦意味着暗的和弦音響。

誰如果聽過河北民歌《小白菜》、山西民歌《苦伶仃》、河套民歌《打連成》，就一定會發現上述概念對我們這些調式不適用。

例如下頁《小白菜》，主音（<sup>b</sup>E）上有了大三度音（G），下屬音（<sup>b</sup>A）上也有了大三度音（C）。可是曲調是淒涼的。值得注意的是：正是主音

---

❶ 習慣上所用的“調性”一語，相當於俄文中的 *Тональность*，有兩個含義：1. 主音之所在；2. 調式的類別。這兩個概念，在德文中各有自己的名稱：1. *Tonalität*；2. *Tongeschlecht*。為避免混淆，本文中所用的“調性”一語，僅指主音之所在（= *Tonalität*），而用“調類”（“大調性”、“小調性”）來稱呼調式的類別（= *Tongeschlecht*）。



## 小白菜



上大三度这个音级 (G) 的出现，恰恰加强了凄凉的表情，而不是带来了什么明朗的色调。这样的表情可能性，是“大调”所不知道的。



(引自汉族山西民歌《妇女自由歌》，“苦伶仃”调)

上例，主音 (D) 上的大三度音 (\*F) 用得更多了。可以说，它每一次的出现，都表达了辛酸、无依无靠的情感。这样的例子，可以举出很多。当然，主音上的大三度还有其他的许多表情可能，其中固然也有限大调类似的，但有不少是大调所没有的。

相反，《打连成》(又名《拜大年》)里的小三度，却表达了风趣、明快。

## 打连成





我們且看前面六小节。这里, 主音(D)上有小三度音(F), 下属音(G)上也有小三度音( $\flat$ B)。可是它們給曲調帶來開朗的性格。这种表情可能性, 也是“小調”所不知道的。当然它們還有其他的表情可能, 这里只特別指出这一种。

主音上和下属音上的小三度, 其表情意义与“大調”、“小調”、“大三和弦”、“小三和弦”的不相符合, 这說明了这些概念是套不上的。

在大小調体系里, 主音上的大七度音称为“导音”或“属导音”, 主音上的小六度音称为“下导音”或“下属导音”。前者的名称意味着这个音要上行半音解决, 后者的則意味着要下行半音解决。可是在五度相生調式体系里, 这两个音級恰恰是絕大部分避免这样的半音进行, 而且往往向相反的方向进行。

关于主音上的大七度音, 可以举河北民歌《探亲家》为例。

### 探 亲 家

汉族 河北



主音上的大七度音(G)是下行的。大家知道,这并不是特殊情况,而是典型的例子。如果上行半音,那倒是例外。在歌唱中有时有一种半音的下助音,但它又常常只能看作调式外的装饰性音级。

至于主音上的小六度音,除了前面的《打连成》,还可以举湖北民歌《清江河》为例。



主音上的小六度音( $\flat B$ ),在这两首歌里都不下行半音。事实上,五声音阶的角调式里根本没有属音,不可能那样进行。只有当小六度音和属音并存时,才可能那样进行,但实际上小六度音下行半音的却又不多。即使是下行半音,也不能在属音上停住,所以也不成其为“解决”。

所以说,“导音”及其“半音解决”的概念,在这个调式体系里也是没有意义的。

更不好的是,用“大小调”、“三和弦”和“导音”的概念来套五声音阶调式,会给人造成一种错觉,似乎这些调式——它们正是这个体系的基础——都是一些残缺不全的、简陋不堪的、非驴非马的东西。你看,徵调式和商调式都没有明确的性格,谁知道它算大调还是小调;所有的五声音阶调式,不是缺了属三和弦,就是构不成下属三和弦;哪一个音级

都不能作半音解决；……。竟有这样一种说法：大小调去掉 Fa Si 就成五声音阶了。这些调式是多么原始，多么幼稚啊！

可见，把这些概念硬搬过来有多大的危害。它们不但不能说明有关旋律的任何问题，反而会妨碍我们对民间旋律的表情、风格和创作手法的理解和学习。

关于调式的名称，在习惯上都说“Do 调式”、“Re 调式”等等，也就是根据简谱的记谱，拿主音的唱名来称呼调式。这种命名法的不妥，黎英海同志在《汉族调式及其和声》一书中说得很清楚<sup>①</sup>。譬如说拿 So 做主音，即使记谱中不出现升降记号，曲调所用的调式就可能有三种：

$$\begin{array}{cccccc} 5 & 6 & 7 & 2 & 3 & 5 \\ \cdot & \cdot & \cdot & & & \\ 5 & 6 & 1 & 2 & 3 & 5 \\ \cdot & \cdot & & & & \\ 5 & 6 & 1 & 2 & 4 & 5 \\ \cdot & \cdot & & & & \end{array}$$

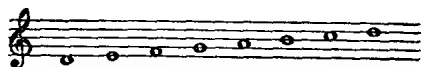
显然，第一种跟 1 2 3 5 6  $\dot{1}$  的结构是一样的。我们称它“So 调式”好呢，还是称它“Do 调式”好呢？第三种又跟 2 3 5 6  $\dot{1}$  2 一样，能叫它“Re 调式”吗？叫“Re 调式”不会让人把 2 当主音吗？

问题在于，调式是主音和音列之间的关系，而不等于主音的唱名。唱名只是——而必须有一系列的唱名才能成为——表明调式的工具。

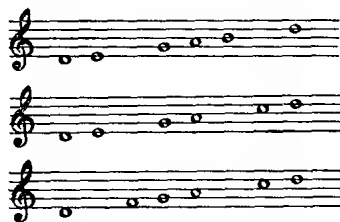
能不能采用西洋的调式名称呢？据说为了跟和声学中的调式名称“统一”起来，最好用那些“现成”的名称。但是我们知道，这些名称都是大小调体系里的，既然整个“大小调”的概念不能硬搬，那些贯穿着大小调精神的调式概念当然也不能搬用。即使不管调式体系的精神实质，单从音阶形式上看，搬用这些名称仍不能摆脱含义不明确处境。举“多里亚调式”这个名称为例。它的音阶是这样的：

---

① 见黎英海著《汉族调式及其和声》，第7、8页。



这里面包括了这样三个调式的音阶：



說“多利亞”，到底指哪个調式呢？

我們的祖先給我們留下了簡洁的名称：宮、商、角、徵、羽。如果我們不埋沒掉这些名称，并領会这些概念的实质，那就能从中获得建立自己的理論系統所需要的許多东西。

## 第二章

### 基本概念

对宫、商、角、徵、羽五个名称,最初步也是最根本的理解是:如果有五个音能够連續地发生純五度或純四度关系,而且如果我們按这样的次序把它們排列起来:下五度的(即上四度的)在前,上五度的(即下四度的)在后,那么,它們就依次称为:宫、徵、商、羽、角。例如:

C—G—D—A—E

宫 徵 商 羽 角

远在中国古代,当音乐实践中所用的音律开始总结为律学理論的时候,就产生了这五个名称。在《管子》的《地員篇》中,第一次給它們作了科学的說明:“凡将起五音,凡首,先立一而三之,四开以合九九,以是生黄钟小素之首,以成宫;三分而益之以一,为百有八,为徵;不无有三分而去其乘,适足以是生商;有三分而复于其所,以是生羽;有三分而去其乘,适足以是生角<sup>①</sup>。”这可以說是关于“五音”的經典性的定义。

在这个定义中,特別需要注意的有下列几点:

第一、五音的次序是:宫—徵—商—羽—角,而不是今天所慣称的“宫商角徵羽”。这个次序,是按照亲属关系的远近排列的。这里,“商”居于中心地位,“宫”和“角”各居一端,商与宫的共邻是“徵”,商与角的共邻是“羽”。这样的相互关系,在我們研究整个調式体系时,会一再遇

到。这是五音的天然秩序，也是五个基本調式的天然秩序。它对于我們掌握整个体系的邏輯，十分重要。

第二、五音是相对的，不是固定的。这里所規定的数字，都是比数，而不是絕对的音高。任何連續純五度的五个音，就能成立一組“五音”。这种五音的行列，可以举出許多：

.....  
 .....  
 E — B —  $\sharp F$  —  $\sharp C$  —  $\sharp G$   
 A — E — B —  $\sharp F$  —  $\sharp C$   
 D — A — E — B —  $\sharp F$   
 G — D — A — E — B  
 C — G — D — A — E  
 F — C — G — D — A  
 $\flat B$  — F — C — G — D  
 $\flat E$  —  $\flat B$  — F — C — G  
 $\flat A$  —  $\flat E$  —  $\flat B$  — F — C  
 .....  
 .....  
 宮 徵 商 羽 角

① 这些数，可以理解为弦长(在质量、粗細、張力不变的条件下)的比数。“先立一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首”，就是說，最初的弦长假設为  $3^4 = 9 \times 9 = 81$ ——宫的弦长比数。“三分而益之以一，为百有八”，即  $81 \times (1 + \frac{1}{3}) = 108$ ——徵的弦长比数。“有三分而去其乘”，即  $108 \times (1 - \frac{1}{3}) = 72$ ——商的弦长比数。然后，“有三分而复于其所”，即  $72 \times (1 + \frac{1}{3}) = 96$ ——羽的弦长比数。最后，“有三分而去其乘”，即  $96 \times (1 - \frac{1}{3}) = 64$ ——角的弦长比数。

不仅对固定的音名来说，“五音”是相对的，就是对于简谱的唱名来说，也是相对的：

2	—	6	—	3	—	7	—	<sup>#</sup> 4
5	—	2	—	6	—	3	—	7
1	—	5	—	2	—	6	—	3
4	—	1	—	5	—	2	—	6
<sup>b</sup> 7	—	4	—	1	—	5	—	2
宫		徵		商		羽		角

搞清楚这一点也很重要。今天人们都习惯说：1 就是宫，5 就是徵。这种说法只在一种情况下，即在“1 5 2 6 3”这五音里，是对的。否则就不对。例如，在“4 1 5 2 6”五音里，1 就不是宫，而是徵（见第 34 页《苏武牧羊》）；在“<sup>b</sup>7 4 1 5 2”五音里，5 就不是徵，而是羽（见第 45 页《媳妇受折磨》）。

同时，我们可以看出，如果连续五度的行列包括了六个音的话，就有了两组五音。例如有 1 5 2 6 3 7 六个音，那就有“1 5 2 6 3”和“5 2 6 3 7”两组“宫徵商羽角”。既有两组，哪一组为主哪一组为次，也就有两种可能。这就是每一个调式之所以有两种六声音阶的原因所在。同样道理，如果包括到七个音，就有了三组五音，三组中，每一组都可以为主，这就产生了三种可能。这也就是中国音乐史上有名的“三种七声音阶”的根源所在。

第三、五音之间的亲属关系是纯四度或纯五度<sup>①</sup>。这里没有三和弦的概念。五音的天然秩序表明：宫和角的关系最远，宫和羽的关系也

---

① 当然，“纯四度”、“纯五度”是现代的乐理术语，在《管子》的定义里没有这些名词。我们从《管子》所规定的弦长比数，可以得知频率比数。大家知道，频率与弦长成反比。宫与徵的弦长比数是  $81:108=3:4$ ，那么频率比数就是  $4:3$ 。用现代的术语来说，就是徵比宫低纯四度。凡“三分益一”，就是降低纯四度。又，徵与商的弦长比数是  $108:72=3:2$ ，那末，频率比数就是  $2:3$ ，即，商比徵高纯五度。凡“三分损一”，就是提高纯五度。



比徵和羽的关系要远一些。这也就是说,在五音中,大三度是最不协和的音程,小三度比大二度的协和程度差一些<sup>①</sup>。这跟“大小三和弦”的观念完全相反,并不“和”。五度相生律和純律的根本分歧就在于此,五度相生調式体系和大小調体系的根本分歧也在于此<sup>②</sup>。

从这里产生了五度相生調式的旋法特点。我們往后将从許多旋律里看出,在我們的調式体系里,主音上的大三度和小三度都不穩定,不是邻近的音級向它們解决,而相反是它們要向邻近的音級解决。这跟大小調体系里的“上中音”恰恰相反。前章曾提到的,主音上的大三度可能表現凄凉,主音上的小三度可能表現明快,根源也在这里。属音上的大三度不同于导音,下属音上的小三度不同于下导音,原因也在这

---

① 如前注所表明,宫和角的弦长比数是 81:64,其頻率比数即 64:81,这数很复杂。五度相生律的大三度是不协和的,这情形可以从准确調音的古琴上听到。羽和宫的弦长比数是 96:81=32:27,其頻率比数即 27:32。而徵和羽的弦长比数是 108:96=9:8,其頻率比数即 8:9。前者比后者复杂些,不协和些。这也能从古琴上听到。

② 三和弦是純律的概念。三和弦之所以能“和”,其前提是採用純律的大三度(頻率比数是 4:5)和小三度(頻率比数是 5:6)。这些音程也正是“大調性”和“小調性”的基础。在五度相生的調式中,沒有这些音程。

两种律的三度音程,差异如下:

純律大三度 < 五度相生大三度  $\left(\frac{5}{4} < \frac{81}{64}\right)$  而

純律大三度 = 2 - 0.07 平均律全音,

五度相生大三度 = 2 + 0.04 平均律全音。

純律小三度 > 五度相生小三度  $\left(\frac{6}{5} > \frac{32}{27}\right)$  而

純律小三度 = 1  $\frac{1}{2}$  + 0.08 平均律全音,

五度相生小三度 = 1  $\frac{1}{2}$  - 0.03 平均律全音。

在每一种情况下,两种律的音程差异都是 0.11 平均律全音。这个音差的頻率比数是 80:81。

里。总之,主音上的三度音并不是“主三和弦”里的一員,属音或下属音上的三度音也不是“属三和弦”或“下属三和弦”里的一員,这造成了这些音級的旋法、傾向、色調、表情的特点。

誰要是用大小三和弦来解釋五音,提出“宮三和弦”和“羽三和弦”之类的概念,那就曲解了五音。誰要是想論証宮調式的“大調性”和羽調式的“小調性”,实际上就是拿大小調体系的旋法原理来偷換我們的旋法原理,結果是取消五度相生調式体系。当然,在配置和声时,应该根据内容的需要吸取欧洲的和声手法。但必須在保存我們調式体系的独特表現力的基础上这样作,否則就会归于同化。为了保存这种特点,必須在理論上避免混乱。

跟純四度、純五度亲属关系相切合的概念,不是三度結構的“和弦”,而是“属方面”和“下属方面”。每两个相邻的音,就已表现出两个方面的相互关系。例如,宮是在徵的下属方面,徵是在宮的属方面。把这一关系推广起来,那就可以說,商的属方面有羽和角,下属方面有徵和宮;还可以說,徵、商、羽、角都在宮的属方面,羽、商、徵、宮都在角的下屬方面;也可以說,宮在其余音的下属方面,角在其余音的属方面;等等。这一对概念,往后經常要提到。

第四、《管子》表明五度相生所用的方法是“三分損益”,但它并不是表明五度相生的唯一方法。仅仅只是因为这个方法,才需要从宮出发,不应该把这个方法絕對化,而认为五度相生非从宮音开始不可。“三分損益”是向属方面相生求律的方法。还有一种向下屬方面相生求律的方法,姑且称做“益半損刻”<sup>①</sup>。如果用后一种方法,就应该拿角做出

① “益半”是說弦长增加一半,“損刻”是說弦长减掉四分之一。“益半”的結果,原来的弦长与求得的弦长比数是 2:3, 頻率比数就是 3:2, 那就是說,降低了純五度。“損刻”的結果,原来的弦长与求得的弦长比数为 4:3, 頻率比数为 3:4, 即提高純四度。

发点,基数也要改用64,定义也就可以这样来写了:“凡将起五音,先立一而四之,三开以合八八,以成角;益其半,为九十有六,为羽;有四分而去其乘,适足以是生商;有益其半,以是生徵;有四分而去其乘,以是生宫①。”这样,五音的次序虽然倒过来了,却丝毫不影响它们的天然秩序,仍然是:商居中心地位,宫角各居一端,徵在商宫之间,羽在商角之间。这种方法所得的结果跟“三分损益”完全一样,同样地严格符合科学原理,同样是准确的五度相生律。

再进一步考虑,既然五度相生有两种方法,可往两个方向,那就不一定以宫为起点,也不一定以角为起点,任何音都可以做起点。如果从某一音出发,既往属方面生出两个音,又往下属方面生出两个音,那么,结果是开始的音成了商。又例如,从某音往属方面求三个音,往下属方面求一个音,那么,它就成了徵。所以,实际上并不是先有五音中某一个音的名称才有五度相生;相反,各个音的名称只有当五度相生完成(四次)以后才能确定下来。这也就是说,并不是先有宫音才有五音;相反,没有五音就没法确定哪个是宫音。所以,在研究三声或四声音阶的旋律时,不应该死板地咬定下属方面的第一个音准是宫音,就根据这一

---

① 用算式来表示,就是:

$$4^3 = 8 \times 8 = 64 \text{——角的弦长比数,}$$

$$64 \times (1 + \frac{1}{2}) = 96 \text{——羽的弦长比数,}$$

$$96 \times (1 - \frac{1}{4}) = 72 \text{——商的弦长比数,}$$

$$72 \times (1 + \frac{1}{2}) = 108 \text{——徵的弦长比数,}$$

$$108 \times (1 - \frac{1}{4}) = 81 \text{——宫的弦长比数。}$$

这些数值跟原来的定义完全一样,只是次序倒了过来。

点来推算調式，而應該从旋律中实际表現出来的調式性格、調式色彩来进行分析。我們往后討論四声音阶性格的时候，就要采取这种方法。

长期以来，封建文人对《管子》的定义的看法是：只知道宮是“首”，不理解求律法的精神实质。他們把宮音叫做“君声”，求律如果不从宮开始，那就叫“失君臣之义”，“乖相生之道”。他們认为“宮音为七音之主”，就像皇帝是一国之主一般。这种荒唐的观念长期統治着古代乐律理論。远在隋朝（公元五八八年），郑譯就指責当时的音乐实践：“案今乐府黄钟，乃以林钟为調首，失君臣之义；清乐黄钟宮，以小呂为变徵，乖相生之道。”他所視為謬道异端的是怎么回事呢？就是在清乐里，宮音上出現了純四度。这是向下属方面相生，是違反三分損益法的。一承认这种向下属方面的相生法，別的音就可以生宮，“宮音为七音之主”的观念就垮台了。但是民間音乐就是采用这种相生法的。清乐音阶盛行了，宮向下属方面生出一个“变”；燕乐音阶又兴起了，“变”又向下属方面生出一个“闰”。“宮音为七音之主”的观念，在民間音乐实践中是沒有地位的。

可惜今天还有这样的說法：“宮音在任何調式中都相当重要”，“在任何調式中宮音总是不可少的”。这种理論导致三声和四声音阶調式分析中的不正确的观念。这种說法沒有科学根据，它的根据就是封建文人的教条：“宮音为七音之主”。在我們力求正确地理解并从实质上領会《管子》的經典定义时，就不能不指出这是一种牵强附会的說法。

以上所談的是对五音的理解，但这还不是調式。

五音之中，每一个都可以做主音，这样就产生五个基本調式——以某音做主音，就叫某調式（古代叫做“以某为調”）。所以說，調式是主音在音列中的地位，也就是主音与音列的相互关系。

什么叫主音呢？

主音是某一曲調的中心音，以它結束就有穩定感。并不是以任何音來結束一個樂句或一個樂段都會穩定。把“韻”❶跟“調”混為一談是不對的。曾經相當流行一種說法，認為曲調的結束音就是主音，這是不正確的。結束音能不能算主音，要看它是否帶有穩定性。另一方面，我們說主音有穩定性，并不意味着它在曲調的任何部分、任何節拍出現都給人以穩定感，而是說，如果拿它來結束這段曲調，就會有穩定感。

那麼，穩定感是怎樣造成的呢？

最簡單的但并不是最普遍最重要的方法是：反復停頓于某一個音。某一個音只做一次“韻”，不一定就穩定，但接二連三地做韻，就會穩定。下面兩個曲調可以說明這種情況。

### 小黃鸝鳥

稍慢 优美

蒙族 內蒙



這首歌反復地在 F 上停頓，使 F 完全肯定地成為主音（這里一共包括哪些音呢？按四五度排列是：F G D A。在這“五音”中，F 是宮。這是宮調式）。

### 一粒下土萬担收

漢族 江蘇



❶ 中國傳統樂理中稱樂句或樂段的結束音為“韻”。



这首歌每句都以G做韵,使G十分稳定(它的音列是:  $\flat E$   $\flat B$  F C G。G处于角的地位。所以是角调式)。

但造成稳定感还有一种更巧妙也是更重要的方法。那就是通过轮流地强调某个音上下纯四五度的另外两个音,来衬托出它的稳定性。所谓“强调”,就是做韵、停顿、拉长,或是用在强拍上、重音上。这样一衬托,即使这个音很少出现,根本没有被强调,甚至根本没有出现,它也仍然不失其为主音,因为只要拿它来结束曲调,就会稳定。我们看一看下面这首《信天游》:



整个曲调的主音(F),在上句中已经暗示出来,这是因为轮流地强调了C(第1、4小节)和 $\flat B$ (第2小节)。再看一看《黄河船夫曲》的中间一大段:



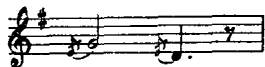
(引自汉族民歌《黄河船夫曲》)

这个不断反复的短句，每一次的結束都給人未完的感觉，这是因为，一方面虽然每次都用A开始和結束，另一方面却每次都在結束前的强拍上拉长G，这样一来，两个音就都不穩定，而使D得到了穩定性。尽管D每次都出現在弱拍或后半拍，它仍然处于主音的地位，因为如果用它來結束，就穩住了❶。

主音的上方純五度，即下方純四度，称为属音；主音的上方純四度，即下方純五度，称为下属音。主音、属音、下属音，三者都有确定主音的作用，也就是确定調性的作用❷。主音以它自己給自己造成的穩定性來确立調性，属音和下属音則是通過它們互相比較给对方造成的不穩定性，以及它們跟主音的最亲密的純四五度关系，而共同衬托出主音的穩定性，从而确立調性。这种确立調性的作用，称为功能作用。主、属、下属音都有功能作用，所以都是“功能音”。功能有穩定和不穩定之分，主功能是穩定的，属功能和下属功能是不穩定的。用属音和下属音來衬托主音的方法，也就是用两个不穩定功能共同來显示調性的方法，称为“功能圍繞”。在五度相生調式体系里，这种方法十分重要。

确立調性的两种方法——功能圍繞和強調主音——可以配合在一起使用，这样，調性就更容易明确了❸。如果三个功能音配合起来，构成曲調的骨干，那末尽管曲調不用主音开始和結束，調性仍是明确的，因为构成曲調支点的三个音連續地发生純四五度的关系，它們合在一起

- ❶ 我們不妨用下面的唱法來代替最后一小节，这样就可以发现D是最穩定的。



- ❷ 調性是主音的音高，这个音高可以用音名表示，也可用唱名表示。

- ❸ 两种方法在一个曲調里不相配合而相矛盾的情况也是有的，这时造成一种特別的調式交替。參閱第五章譜例《妹不嫁人想什么？》、《青春一去不回來》，見本書第100頁。

确立了調性。例如下面这三个曲調：汉族河套地区的爬山調《情別》、蒙古族哲里木盟的宴歌《清凉酒》、苗族貴州的《大定山歌》，听了以后，凭听觉的直感就觉得結束音并不是主音。

### 情 別



### 清 凉 酒



### 大 定 山 歌



如果要对“主音在哪里？”的問題作理智的分析，那么只要把曲調的支柱音按五度关系順次排列，居中的就是主音。例如：《情別》的支柱音是 G D A，D 就是主音。其余两首歌曲的支柱音是 A E B，E 就是主音。

古代文人的作曲理論中有所謂必須用主音“起調毕曲”的規則，現代有些人也就用这个观点来分析民歌的調性。在这些生动活潑的民間曲調面前，这种規則显得多么干癮！这样套用又是多么牵强！



三个功能音合在一起,組成調式的核心,是好几个調式所共有的骨架,可以称为“調式骨架”。有了这个概念,一些三声音阶的民歌的調式組織就得到了明确的解釋。下面这两首陕北民歌《綉荷包》<sup>①</sup>,是三声音阶的。

### 綉 荷 包

汉族 陕北(米脂流行)



### 綉 荷 包

汉族 陕北



所謂三声音阶,不仅是說只用三个音,而且指这三个音連續地发生純四五度关系。在这两首歌里,三个音按五度关系的順次排列則是 F O G。曲調的主音,正是 O, 所以三个音合起来恰好构成調式骨架<sup>②</sup>。在这种情况下,就不必书呆子气地来討論: 这是徵調式还是商調式呢? 还是羽調式呢? 它既不是这調式,也不是那調式,而是三个調式所共同的骨架。它可能发展成徵調式,也可能发展成商調式或羽調式。如果把陕北各县的《綉荷包》作一番比較,就能看到这几种发展可能的实际运用。

在理解了以上几个問題的基础上,来看下面这首山西山歌,就容易清楚了。

① 譜上的調号,是为照顾首調唱名的习惯而写的,并不涉及調式問題的本质。

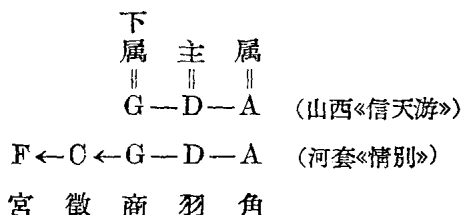
② 三声音阶而以某一端的音作主音的情况,也是有的,那样就不等于調式骨架了。詳見第四章(第79頁)。

# 信 天 游

汉族 山西



結束音虽然有某种程度的稳定感,但这只是音調上的稳定性,联系整个曲調来听,它却不是太稳定的,沒有能成为全曲的中心音。由于在 A 上两次停頓,由于強調 D 的次数更多,所以在 G 上結束只能衬托出 D 的中心地位。这支曲調的主音是 D,而它的調式組織呢,仍然是“調式骨架”。把这曲調跟前面的《情別》比較一下,就可以清清楚楚地看到,調式骨架怎样成了羽調式的骨架。如果用五度相生的音列来表示它們的关系,那就是:



假若按过去一些封建文人的說法: 1. “起調毕曲”者为主音, 2. 宮音不可少;那我們只能說这首《信天游》是“宮調式”的。这样,不但違反了朴素的直感,而且也有碍于我們发现民間曲調演变的邏輯。

三个功能音和它們的功能作用,是五度相生調式体系和大小調体系所共有的东西。正由于这些共同点的存在,两个体系才可能合理地結合起来,五度相生調式曲調才可能結合大小調和声而仍然保全自己的特性。进一步讲,我們这里的調式骨架和欧洲和声中的終止式,本质上是同一个东西,都是功能的现象,只不过前者是表現在单音曲調里的,后者是表現在和声进行里的。单音的功能作用,和弦的功能作用,

两者有同一性。大家知道，每一个乐音是由基音上的一系列泛音组成的，这些泛音就组成了和弦，因此，在调式骨架的三个单音里面，就潜藏着终止式的三个和弦（自然大调的）：



无论是单音还是和弦，一个调性的三大功能的实质都是：属功能和下属功能彼此在音响上形成一定程度的差异、对比、矛盾，因而在音乐进行中共同起推动的作用，而主功能则由于在音响上跟两者都有最亲密的关系、最多的共同点，而造成平衡、稳定。

有人认为“属”和“下属”的概念在我们的调式体系里是没有意义的，理由是，某些曲调里不强调属音或下属音，某些调式甚至缺少属音或下属音。其实，终止式也不一定是完全的，有不用下属和弦的正格终止，也有不用属和弦的变格终止。决不会因为某些乐曲正格终止用得得多，下属和弦就不成其为下属，也决不会由于变格终止用得多而使属和弦不成其为属。同样道理，属音和下属音的概念，也决不会因为某些曲调或调式里少用或不用而丧失意义。这两个音可能有一个少用或不用，但它的功能作用是不会失去的，因为，它由于跟主音有着纯四五度的最密切的亲属关系而具备提示调性（加强主音的稳定性）的能力。“属”和“下属”这两个名称，正指明这两个音的功能作用。

上面谈了主音、调性、功能音。下面要谈一谈功能音以外的音。

功能音以外的音不能加强主音的稳定性，因此没有直接的功能作

用<sup>①</sup>。它們的作用，是丰富曲調的色彩，造成不同調式的特征。这种作用，可以称为“色彩作用”。这些音，都可以叫“色彩音”<sup>②</sup>。

色彩是由这些音跟功能音之間一定的音程距离造成的。我們知道，在五声音阶的曲調里，旋律进行的音級距离是大二度和小三度<sup>③</sup>。色彩音和功能音之間的距离，也正是大二度和小三度。在五度相生調式体系里，旋法的基本原則简单地說来就是：色彩音以大二度或小三度的音程距离依赖于功能音。除了依赖的方式十分多样<sup>④</sup>以外，大二度

---

<sup>①</sup> 其中两个音有間接的功能作用。属音的属音能加强属音的稳定性，也就是对属音有功能作用。通过属音对調性的功能作用，它間接起功能作用。下属音的下属音与下属音的关系，也是如此。其余的音对本調性則沒有功能作用。

<sup>②</sup> “色彩”一詞在这里不是指調式以外的变音或滑音，也不等于曲調里的裝飾音，而是指調式本身所具有的色彩，即各个調式賴以互相区别的各种色彩。

<sup>③</sup> 大二度算一級，小三度也算一級。細細玩味起来，“小三度”这名称跟它在这里所代表的概念是不相称的，这个“三”字跟以五声音阶調式为基础的旋律进行并无本质上的联系。从調式結構的观点来看，“大二度”是一个較小的二度，“小三度”是一个較大的二度。推算下去，“大三度”是一个較小的三度，“純四度”是一个較大的三度。只是为了适应現代乐理的习惯，我們仍用“小三度”、“大三度”这些名称，但在观念中必須明确：“小三度”只是一个記譜形式，它的含义只是“一个半全音”那么大的音程，这个音程在实质上却是二度；“大三度”才是真正的三度，但实质上却又是較小的三度。只有透过名称的外壳抓住概念的实质，才不致在理論上搞錯。以上关于五声音阶調式中“小三度”、“大三度”概念实质的分析，实际上是从另一个角度說明了五度相生律和純律的三度音程的本质区别。从对实质的分析可以看出，所謂“宮調式有大調性，羽調式有小調性”的說法，包含着双重的錯誤：不仅把五度相生律和純律的三度音程的本质区别混淆了，而且把五度相生調式結構的音程大小弄顛倒了。同主音的宮調式和羽調式相比較，除了属音相同以外，其余每一对相应的音級都是宮調式的較低，羽調式的較高（參閱下頁图表中的宮調式和羽調式的第二、三、五級：宮調式的 E \*F B 低于羽調式的 F G C）。如果一定要根据音阶某几級音的音程大小来辨别調式性格的不同，那倒應該反过来说：宮調式是小的，羽調式是大的。这样才不受記譜形式的欺騙，合乎調式結構的事实。

<sup>④</sup> 由于色彩音在节拍方面和旋律綫条中的不同处境，形成对功能音的不同依赖方式。詳見第三章。

和小三度的位置安排基本上有两种情况。譬如說，主音和下属音的純四度距离中，可以安插一个色彩音，这时就有两种安插法，一种是使它跟主音成大二度而跟下属音成小三度，另一种是使它跟下属音成大二度而跟主音成小三度。这两种情况，造成两类色彩。

两类色彩可以按照五度相生的观点来加以分析。实际上，一类色彩是向属方面相生的結果，另一类色彩是向下属方面相生的結果。为了使这个道理了如指掌，我們取同一个音为主音（为乐理的方便，取 D）来观察五个基本調式。

		下 属	主	属	
宫			D—A	—E—B— <sup>#</sup> F	
徵			G—D—A	—E—B	
商		C—	G—D—A	—E	
羽		F—C—	G—D—A		
角		<sup>b</sup> B—F—C—	G—D		
		調式骨架 (功能音)			
		下屬方面 的色彩音			屬方面 的色彩音

我們看到：凡是在属方面出現的色彩音，它或者在功能音“上方大二度”，或者在功能音“下方小三度”，即使是最远的一个（<sup>#</sup>F），也可以跟属音发生“下方小三度”的关系。可見功能音的“上方大二度”和“下方小三度”，可以用来概括属方面相生所得到的色彩音。它們是同一类

色彩,差別仅仅在五度相生次数的多少:两次生大二度,三次生小三度。

另一方面,凡是在下属方面出现的色彩音,它或者在功能音“下方大二度”,或者在功能音“上方小三度”,即使是最远的一个( $\flat B$ ),也可以跟下属音发生“上方小三度”的关系。由此可见,功能音的“下方大二度”和“上方小三度”则可以用来概括下属方面相生所得到的色彩音。它们又是同一类色彩,差別也仅仅在于五度相生次数的多少。

这两类色彩,可以用什么名称来称呼呢?我们不妨从色彩和调式的关系来考虑。从上面的图表可以看到,在商调式里,两类色彩兼而有之,因此“商”这一名称不能代表单独的某类色彩。又可看到,在宫调式和角调式里,各有一个特别远的色彩音不可能跟任何功能音发生“大二度”的关系,即是说,这两个调式并不是每一个色彩音都能同时代表“大二度”和“小三度”两种音程距离。每一个色彩音都能同时代表这两种音程距离,而全部色彩音都属于同一类色彩的调式,就是徵调式和羽调式。譬如说徵调式吧,它的两个色彩音是同一类的,而且每一个色彩音都既是某一功能音的“上方大二度”,又是另一功能音的“下方小三度”。羽调式也是如此,不过方向相反罢了。这样看来,“徵”可以代表属方面的色彩,“羽”可以代表下属方面的色彩。由此我们就得到了这样两个概念:“徵类色彩”,即功能音的上方大二度及下方小三度;“羽类色彩”,即功能音的下方大二度及上方小三度。

至此,“徵”和“羽”这两个字,又包含了更深一层的意义。它们不仅指个别的音,也不仅指个别的调式,而已经进一步成了整个调式体系的基本色彩的概念。那就是说,不仅是在徵调式里有“徵”类色彩,在羽调式里有“羽”类色彩,而且,在商调式里还有“徵”、“羽”两类色彩的混合,在宫调式里则有“徵”类色彩的进一步发展,在角调式里有“羽”类色彩的进一步发展。两类色彩各有其萌芽状态,这我们将在讨论四声音

阶时专门加以研究；它们也各有其更复杂的形态，以及互相掺合融汇的复杂情形，在六声音阶和七声音阶里面我们都将看到。

讲到基本色彩，有一件事对我们很有启发。在我国最古老的戏曲剧种之一的秦腔里面，通过长期的艺术实践已经形成了互相对比的两大调式观念，即“花音”和“哭音”。安波同志在整理分析秦腔调式以后写道：“我认为花音可以叫做  $5\ 3\ 6$  调式，哭音可以叫做  $5\ 4\ 7$  调式。”<sup>①</sup>大家知道，哭音的“7”在实际演唱演奏中都趋近“ $b7$ ”。这两类调式，主音都是“5”，也有共同的四五度音“1”和“2”。它们的对比正在于：花音用主音下方小三度的“3”和上方大二度的“6”，哭音用主音下方大二度的“4”和上方小三度的“ $b7$ ”。安波同志所作的判断，实质上就是表明了：花音和哭音的对比，是在同主音条件下的色彩对比，而造成两类色彩的音程距离，正是主音上下的大二度和小三度。所以，在戏曲音乐长期实践中所形成的“花音”、“哭音”这两个概念，其实质就是徵类、羽类的基本色彩。

徵、羽两类基本色彩，是比五个基本调式更为基本的东西。两者的互相对比、调换、结合、融汇以及各自向复杂形态的发展，构成了五度相生体系全部调式的各种色彩和色调；正如在大小调体系里，大小三和弦的互相对比、调换、结合、融汇以及向两极发展，是大小调体系各种调式色彩与和声色彩的两大泉源一样。每一调式体系都有两种互相对立的基本色彩，使调式的生命万古常青，这是两个调式体系共同的结构原则；但每一调式体系又都有自己的基本色彩，在那里是大小三和弦（基于纯律的大三度与小三度）的对立，在这里是徵类、羽类色彩音（基于五度相生律的大二度与小三度）的对立，这又是它们结构的具体的不同。

---

① 安波：《秦腔音乐》，上海海燕书店出版，第11页。

徵类、羽类色彩音，在音調上是不穩定的，它們傾向于邻級的功能音。前面我們曾討論过属与下属功能音的不穩定性与傾向，那是指曲式上的、句法上的不穩定性与傾向；現在我們所指出的色彩音的不穩定性与傾向，則是指音調上与旋法上的。这是两种不同的东西；必須用这两个不同的概念，才能全面地解釋調式中各音級的傾向問題。总的来讲，除了主音以外，調式中的各級音都不穩定，但这不穩定又有具体的不同：属音和下属音，是功能邏輯上的不穩定音，在曲式結構上依賴于主音，对主音有句法上的傾向，但它們在音調上是穩定音，是旋律进行中的支点（在某些情况下，只用其中之一作支点）；所有的色彩音，則連在音調上也是不穩定音，在音調进行中依賴于邻級的功能音，对功能音有旋法上的傾向。

現代的某些外国理論家在分析調式各音級的傾向时，提出了这样两个概念：把大小調各級非支柱音跟支柱音之間的二度联系，称为“旋律联系（狭义的）”，其所表現的傾向称为“旋律傾向”；又把主音上五度的支柱音对主音的傾向称为“和声傾向”。“和声傾向”一詞，在一般人的理解中，仅指和弦对和弦的功能性依賴关系，但这些理論家則用这个術語来兼指旋律音之間的純四五度依賴关系。主音以外的支柱音，一方面是音調的支点，邻近的音級傾向于它（这是“旋律傾向”），另一方面自己又傾向于主音（这是“和声傾向”）<sup>①</sup>。这个看法是值得我們参考的。

---

① 对于“和声傾向”这一名詞，他們认为：这一名称的局限性在于只說明了該現象的一个方面——和弦之間功能关系的基础。但不應忽視，各音之間的四五度依賴关系也表現于旋律进行中。这种依賴关系也是民間音乐的調式所固有的。在这些調式里，調式骨架的第二个音虽然具有音調支点的意义，使在旋律上与它相联系的非支柱音从属于自己，但同时它自己又在或多或少的程度上从属于調式的基音。



以上对調式体系的概括性分析中，不仅提出了主音和音列这一对概念，还提出了功能音和色彩音这一对概念。功能音和色彩音，是調式里对立的两方面，双方是互相矛盾而又互相依賴的。功能音使調性明确，但不能丰富調式；色彩音使調式丰富，但不能明确調性。功能音是这对矛盾的主导方面，如果没有功能音，某一調性就不能成立，既沒有这个調性，也就无所谓对这个調性的色彩作用，所以也就没有什么色彩音可言。但色彩音也是調式結構中不可缺少的一个方面，因为如果没有色彩音，只剩下光秃秃的調式骨架，那也就沒有了这个調式和那个調式的区别，也就談不到什么調式体系了，“調式”这个概念也沒有什么内容了。

把調式的結構划分成这样两个方面，是不是太机械了呢？

在这个問題上，某些外国音乐理論家的下面的看法是值得参考的。他們认为：尽管調式的結構十分多样，組成調式的各音总是分成一些支柱的和一些非支柱的。調式內部組成的基本原則也在于此，若沒有这个原則，調式就不成其为調式。音的这种分化在某些情況下表現得很确定，在另一些情況下較不确定，但总是存在的。例如：在音域不太寬的調式中，能遇到只有一个支柱音的調式，音域扩大时，就有必要有第二个支柱音，它距离第一个支柱音为三度、或四度、或五度。这种双重的調式支柱形成穩定的調式骨架，調式中其他不穩定的音，就在音調上这样或那样地从属于这个骨架。当然，这种說法包括对大小調体系的民間調式結構原則的概括，沒有单指五度相生調式体系。在大小調体系里，主音上的三度音也完全可以成为一个支点，因为那里的三度音是純律的三度，跟主音也有最直接的亲属关系，所以也能在音調上稳定。在这局部問題上，两个体系有所不同。尽管如此，总的看来，这里提出的調式結構的基本原則——調式音总是分化为支柱和非支柱——在我

們的調式體系中也是存在的。

當然，如果只知道矛盾的分化和對立，而不懂得矛盾的統一和轉化，那就不免要導致機械的觀點。

在五度相生體系里，功能性和色彩性在純四五度親屬關係的基礎上統一起來。功能性和色彩性的質的區分，是五度相生的量的差別的結果：跟主音的直接的純四五度親屬關係使音表現出功能性，跟主音的間接的純四五度親屬關係則使其表現出色彩性，親屬關係越間接，色彩越濃艷。

因此，近的色彩音也能表現出間接的功能作用。這裡所指的是主音上下大二度音。主音上的大二度音，是徵類色彩音中最近的一個，是屬音的屬音，它能夠使屬音穩定，而通過加強屬音，能間接地顯示出主音的中心地位。同樣道理，主音下的大二度音，是羽類色彩音中最近的一個，是下屬音的下屬音，它能夠通過加強下屬音而間接地顯示出主音的中心地位。必須說明，這種間接的功能作用只有在調式骨架十分穩固的條件下，才能成立，否則，主音的中心地位就要被動搖：如果下屬功能不穩固，重屬音的強調就會使主音中心移到原先的屬音上，反之，如果屬功能不穩固，重下屬音的強調又會使中心移到下屬音上，這樣，它們就只是獲得了直接的功能作用，轉化為新的功能音，而沒有可能對原先的調性起間接的功能作用。所以，間接的功能作用只可能是“副功能作用”。主音上下大二度這兩個色彩音，在一定的條件下，可以兼有副功能作用。前章所舉的《小白菜》，第三次停頓是在主音上的大二度，而且它的前後都是屬音，形成純四度跳進，因此這個音有一定的功能性；但同時，上句的韻落在下屬音上，前後的調式骨架是很明確的，主要的調性並沒有被重屬音所動搖，於是，這種功能性就處於副的地位，表現為對原調性的間接功能。再如蒙族的《“國兵”歌》：

## “国 兵” 歌

家族



整个曲调的调式骨架十分稳固，G是属音，F是下属音。现在我们把第11小节跟第5小节联系起来观察一下。第11小节的 $F^b B^b E F$ ，是第5小节的 $C F^b B C$ 的模进。如果说，由于纯五度跳进，第5小节的F的功能性表现得特别强烈，那么，第11小节的 $^b B$ 也表现了一定的功能性；前者是直接功能：下属，后者是间接功能：重下属。

反过来讲，属音和下属音在音调进行上也能表现出跟色彩音一样的音程关系。属音向下属音进行，跟徵类色彩音下行解决一样，都是下行大二度；下属音向属音进行，又跟羽类色彩音的上行解决一样，都是上行大二度。这种一致性，提供了音调发展时彼此模进的可能<sup>①</sup>。也正由于这种一致性，当主音转移到下属方面时，属音就转化成徵类色彩音，当主音转移到属方面时，下属音就转化成羽类色彩音。

功能音和色彩音可以互相转化。色彩音如被过分强调，就会模糊原来的调性中心，一旦强调到超过原来的功能音，那就会夺取原来功能音的稳定性，自己在音调上稳定起来，变成功能音，这样就造成主音的转移，形成调式交替或转调。色彩音原是调式结构的矛盾的非主导方

① 例子可举：1. 河北《小白菜》(本书第5页)第2小节的 $C^b B^b A$ ，第4小节的 $G F^b E$ 是模进。这里的主音是 $^b E$ ，属音 $^b B$ 到下属音 $^b A$ 的进行，恰如徵类色彩音F到主音 $^b E$ 的进行。2. 福建《采茶灯》(《中国民歌》第86页)第3小节的 $B A B$ ，第6小节的 $^{\sharp} F E ^{\sharp} F$ 也是模进。这里的主音是B，下属音E依附于属音 $^{\sharp} F$ 的音调，恰如羽类色彩音A依附于主音B的音调。

面，一旦翻过来变成主导方面，原来的調性就被推翻而确立起新的調性，这就是調性的轉移。对于新的調性來說，原来的色彩音（或其一部分）成为功能音，原来的功能音（常是其一部分）成为色彩音。

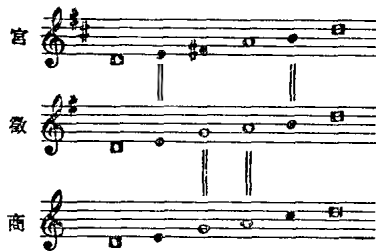
## 第 三 章

### 基本調式的結構

徵調式和羽調式，都有完全的調式骨架和統一的調式色彩。它們是五个基本調式中的两种典型。其他的調式，或者是調式骨架不完全，或者是調式色彩不統一，可以看作两种典型的变化形态。从統計数量来看，用这两个調式的民間曲調是最多的；从使用的地区范围来看，这两个調式也是最普遍的。

徵調式和羽調式的色彩是互相对比的，因此，它們的音阶构造也是互相顛倒的。

徵調式，如果跟它两邻的調式取同主音来比較，那就可以看到：它的調式骨架和一方面邻近的商調式里的沒有区别，它的两个色彩音叉和另一方面邻近的宮調式里的沒有区别。



可見，它沒有什麼可以借以區別于邻近調式的局部的特征。它的特征

表現在整体上,那就是徵类色彩的单纯性——1. 只有徵类色彩,沒有羽类色彩; 2. 色彩音都在主音的邻級,沒有不在主音邻級的第三个色彩音。从音阶形式方面來說,这个特征就是:除了主音上方的大二度、下方的小三度以外,就只剩下主音上下純四五度的功能音,而再沒有別的色彩音①。

我們沒有把功能音算做徵調式的特征。这是因为,省略功能音不

① 徵調式音阶的記譜,有三种都可以不需要用临时升降号,換言之,它的唱名可以有三种办法,都不会遇到变音。用簡譜來說,这三种記譜就是:

5 6 1 2 3 5  
1 2 4 5 6 1̇  
2 3 5 6 7 2̇

習慣上是避免唱“4”和“7”的,所以普遍地把它的主音唱“5”。

避免唱“4”和“7”的情况反映到五綫譜的調号上,就是:1. 調号的最后一个♯或♭,一定是虛設的,但也仅仅虛設最后一个。2. 如果沒有調号,F和B的位置上就不記音符;如要記,就必須虛設♭或♯。这种标记調号的办法,現在公认为是标准的。另外两种非标准的(但并不歪曲曲調,因而也不應該看作錯誤的)办法是不虛設任何♯、♭,或最后两个♯、♭都虛設。以上所讲的情况,普遍存在于五声音阶調式曲調的記譜問題中。

也有个别歌曲,在流傳的时候,它的唱名并不按照今天通行的唱名办法,因此唱这支歌的唱名习惯就不符合一般的唱名习惯,这种矛盾容易造成調式的錯觉。在汉族地区广泛流傳的《苏武牧羊》便是一例。它的一头一尾都是徵調式,但主音唱“1”。

1=F 2/4 5 1 | 2 5 4 2 | 1 - | 1̇ 2̇ 1̇ 6 | 5 - | 4 2 4 6 | 5 - | 1̇ 6 5 |

4 6 5 | 2 5 4 2 | 1 - | 1̇ 2̇ 4 4 | 2 4 2 1 | 6 1̇ 2 4 | 1 - ||

这里的調号是一个♭,这并不是虛設的。如果移高大二度(1=G),那么不仅♯是虛設的,連B音的位置也是空着不記音符的,那就相当于虛設两个♯的情况。

会改变徵调式的性格。属音可以不出現：



下属音也可以不出現：



徵调式的性格都不会因此而有所含糊(只要主音明确)。

由于徵调式的特征在于徵类色彩的单纯性,所以它的色彩音可以随便省略一个,只要出现一个,不论是哪一個,都能使人感到是徵调式。例如河北梆子里常用的音调:



只有主音下方小三度一个色彩音,就显示了徵调式的特性。再如陕北信天游所常用的音调:



只有主音上方大二度一个色彩音,单凭这一个音,就已经显示了单纯的徵类色彩,所以这里已经具备了徵调式的性格<sup>①</sup>。

借着徵类色彩音的运用,徵调式的性格可以在最短小的音调里表现出来。下面指出一些这样的音调,顺便把色彩音的各种用法列举一下:

---

① 为了更自然地感受调式性格,最好不用唱名,而哼出或弹奏出这个音调。所以,这里不标记任何调号。下面三例同此。

② 关于这个例子和前面那个省略下属音的例子,到下一章讨论四声音阶时,还要细谈。

一、助音 前后的拍子(或較强的节拍地位)上是同一功能音, 色彩音是它的邻級, 居于后半拍(或較弱的节拍地位)。它給旋律以裝飾, 造成波紋。



(均引自陝北民歌“打黃羊”調《拥护八路军》)

前者是“上助音”, 后者是“下助音”。也可以把上下两个助音并在一起用; 这就形成了“环繞音”:



二、經過音 前后的拍子(或較强的节拍地位)上是两个不同的功能音(相距純四度), 色彩音是它們之間的共邻, 居于后半拍(或較弱的节拍地位)。它使旋律进行平滑, 造成流动感。



(引自陝北“信天游”《横山里下来些游击队》)



(引自河南民歌《王大娘钉缸》)

① 为便于建立同主音綜合观念, 本章正文所引的曲例一律放在以 D 为主音的音高位置上。又为适应記譜和唱名的习惯, 徵調式一律虛設一个 #, 羽調式一律虛設一个 b, 等等。



前者是下行时的經過音,后者是上行时的經過音。后一例中,色彩音后面的功能音(G)虽处于后半拍,但色彩音却居于更强的节拍地位上,所以仍是地道的經過音。

三、倚音 色彩音加在它邻級的功能音之前,并居于較强的节拍地位。它加强旋律中的色彩和对比的因素,造成新鮮感或强烈的表情。



倚音可以延迟解决,这样就更加强了色彩音的对比作用和表情力量:



把助音或倚音跟經過音結合起来运用而构成的音调,在民間旋律中到处可見。助音跟經過音結合的例子:



倚音跟經過音結合的例子:



不过在大多数情况下,加了倚音以后,功能音就退居到较弱的节拍地位上,经过音反而在节拍上比它强,因此色彩音就大为突出,增强了对比性,也不太像经过音了;但它仍解决到后面在节拍上比它强的功能音,这方面仍保留着经过音的标志。



(引自陕北民歌“打黄羊”调《拥护八路军》)



(引自汉族民歌《孟姜女》)

倚音跟助音相结合,以及跟上下助音合并而成的环绕音相结合,也会产生类似的情况:



(引自江西民歌《送郎当红军》)



(引自河北民歌《十朵鲜花》)

助音、经过音、倚音三种用法揉合在一起,可以构成异常秀丽的音调。



(引自江苏民歌《茉莉花》)

有的色彩音兼有助音和倚音的意思：它的前后是同一功能音，跟它前面的那音相比，它居于较弱的节拍地位，这些都是助音的标志；但同时，它跟它后面的那音相比，却相对地居于较强的节拍地位，这又是倚音的特点。



(引自陕北民歌《打寺儿畔》)

同样道理，有的色彩音兼有经过音和倚音的意思：



(引自陕北民歌《打南沟岔》)

在这种情况下，倚音的意思还可以由于切分的节奏或类似切分的进行而被加强：



(引自藏族弦子曲《当哩哦》)



(引自安徽“滚歌”《喜坏了刘大媽》)

四、甩音 即不解决的助音——色彩音跟在它邻級的功能音之后,并居于較弱的节拍地位,在它之后,并不进行到邻級的音。它使旋律活跃、富于生气。



(引自陕北民歌《东方红》)

甩音可以用在句末或乐节末尾。在这个色彩音之后,下一句或下一乐节开头的音,也可能是它邻級的功能音,即使如此,它們两个在音调上也不属于同一单位,所以也不能因此把这个色彩音算作助音或经过音。句末或乐节末尾的甩音,可以特别称作“甩尾”。它的表情作用不同于一般的甩音。它装饰停顿音,消除或减弱結束感。



(引自湖北民歌《打靶歌》)

五、折音 即无准备的助音——色彩音出现在它邻級的功能音之前,但居于較弱的节拍地位,在它之前,并不是邻級的音。它使旋律婉轉、富于彈性。



(引自陕北“信天游”《崖畔上开花》)



(引自陕北民歌《秋收》)

折音可以跟倚音結合，結合的方式至少有两种。一种，紧靠在倚音之前，成为倚音的“先現音”：



(引自陝北民歌《五哥放羊》)

另一种，紧跟在倚音之后，使倚音延迟解决，并跟它一起构成对后面功能音的“环绕音”：



(引自陝北民歌《运盐》)

折音跟甩音可以組織在一个音调单位里，这样的音调听起来是非常柔韧灵活的：



(引自陝北民歌《翻身道情》)

它們还可以紧接在一起，构成“甩折音”。这样的音调，特别委婉；速度較慢时，可以很凄惻：



(引自陝北民歌《翻身道情》)

速度較快时，可以很俏皮：



(引自河北民歌《散花》)

当然,除了以上列举的五种用法之外,助音、经过音、倚音、甩音、折音相互之間还可以有其他的許多結合方式,提供无比丰富的表情可能,这里远沒有全部搜罗进来。除了这五种可以說是比較普通的用法以外,色彩音还有一些比較特殊的用法,下面举出三种:

一、轉位进行 本来應該是上行小三度或下行大二度解决的,由于音程轉位,却变成了下行大六度或上行小七度。这种进行之所以特別,不单在于大跳,而且在于大跳的解决——它跟甩音、折音的不同就在于此。既是大跳,又是解决,这样就表达了一种特別激动的情感。



二、意外进行 本来應該解决到邻級的功能音,却避开了它,而进行到非邻級的功能音。这种情形如果发生在主音下方小三度那个色彩音上,就会出现一个罕見的大三度跳进。这不是我們这个調式体系里旋法的慣例,而是特殊的。它带来非常奇特的色調。



① “山”字上的 B 音,是轉位的倚音。第 3 小节“呀”字上的 B 音,还可以算作甩音,不过由于它前面的功能音之前又加了倚音,甩音的意思已經減少了。第 2 小节“呀”字上的 B 音,則由于切分节奏,已經沒有一点甩音的意思了,它所处的地位,本来是倚音兼经过音,現在它后面的功能音轉了位,造成它大跳解决。

② 照慣例,这个 B 音是属音 A 前面的折音,但如果真的到了属音,这旋律就过于激昂,毫不舒坦了。

三、作句末或乐节末尾的停頓音 作韵、作頓的,本来应该是功能音,現在用色彩音来代替它們,就使这个乐句或乐节結束时在音調上不稳定,成为一个迫切需要解决的乐句或乐节,因而加强了它在曲式上、句法上的不稳定性和傾向。这样,就能造成曲式中的轉折或高潮,或造成其他对比性的因素。

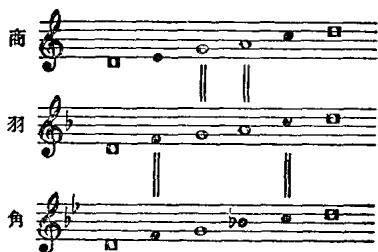


但是,如果想保持原来的調性,以色彩音作韵、作頓在整个曲式結構中就只能是个别的、占劣势的,否則,它就会轉化为新的功能音,而导致調性的轉移。通常,色彩音用作頓或用作韵是在曲調进行到四分之三左右的时候,而且只用一次。像上面所举的連續在色彩音上停頓的情况,是很少見的;它要求調性确立得十分穩固作为前提。

以上是徵調式。下面談一談羽調式。

关于羽調式,要談的問題跟徵調式几乎完全相同,但具体所指的音程的上下方向却又恰恰相反。

羽調式,如果跟它两邻的調式取同主音来比較,可以看到:它的調式骨架和邻近的商調式里的沒有区别;它的两个色彩音又和邻近的角調式里的沒有不同。



可見，它也沒有什麼可以借以區別於鄰近調式的局部的特征。它的特征也表現在整體上，那就是羽類色彩的單純性——1. 只有羽類色彩，沒有徵類色彩；2. 色彩音都在主音的鄰級，沒有不在主音鄰級的第三個色彩音。從音階形式方面來說，這個特征就是：除了主音下方的大二度，上方的小三度以外，就只剩下主音上下純四五度的功能音，再沒有別的色彩音<sup>①</sup>。

我們沒有把功能音算做羽調式的特征，因為省略功能音不會改變羽調式的性格。下屬音可以不出現：

① 羽調式音階的記譜，不需要用臨時升降號的也有三種：

6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣  
2̣ 4̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣  
3̣ 5̣ 6̣ 7̣ 2̣ 3̣

習慣上是主音唱“6”，但唱“2”的情況也不是個別的，尤其是在從同主音的商調式轉過來以後。例如雲南民歌《雨不洒花花不紅》的末尾：



這裡，最後兩個♯都成為虛設的了。

在陝甘寧一帶民歌的記譜中，由於某些記譜人習慣於秦腔、鄜鄜音樂中的唱名辦法，也由於歌唱者往往把主音上小三度的音級唱得偏高，就出現了把羽調式音階記作：5̣ ♭7̣ 1̣ 2̣ 4̣ 5̣







一听就能感到是羽調式的。因为单凭主音下的大二度这个色彩音，就已经显示了羽类色彩的单纯性<sup>①</sup>。

借着羽类色彩音的运用，羽調式的性格也可以在最短小的音调里表现出来。下面顺着色彩音各种用法的次序，列举一些这样的音调：<sup>②</sup>

助音：上助音和下助音：



有志的男几像 常 青树，

(引自云南民歌《赶马调》)

上下助音合并而成的环绕音：



太 阳 在 前 面 打 露 水，

(引自四川民歌《跟着太阳一路来》)

① 关于这几个例子和前面那个省略属音的例子，到下一章讨论四声音阶时，还要细谈。

② 各种用法对表情所起的作用，跟前面讲的一样，不再复述。当然，这并不意味着羽类色彩跟徵类色彩的表情作用是一样的。相反，由于色彩的对比，所造成的具体的表情，特别是风格色调，是迥然不同的。但我们前面所指出的各种用法的作用，并没有涉及具体的表情和风格，而是一般地描述的。所以，这些作用不限于徵类色彩音有之，对羽类色彩音也同样适用。

經過音:下行經過音和上行經過音:



倚音:下倚音和上倚音:



倚音延遲解決:



助音跟經過音結合:



倚音跟經過音結合:



倚音跟经过音結合时,功能音退居較弱的节拍地位,经过音反比它强,色彩音大为突出:



倚音跟助音結合:



倚音跟助音結合时,功能音退居較弱的节拍地位,助音反比它强,色彩音大为突出:



倚音跟上下助音合并而成的环绕音相結合:



倚音、经过音、助音三者揉合起来构成的音调:



兼有助音和倚音的意思的色彩音:



(引自陕北“信天游”《红旗一展天下都红遍》)

兼有经过音和倚音的意思的色彩音：



(引自湖北民歌《清江河》)

甩音：



(引自云南民歌《十大姐》)



(引自蒙古族民歌《达呀包菜》)



(引自江苏民歌《五月栽秧》)

双甩音：



(引自蒙古族民歌《兴安岭》)

在这个“不”字上面,如果没有 O 音, F 音就是跟在主音 D 后面的甩音;如果没有 F 音, O 音就只是普普通通的经过音了;但现在把 O 音安插

在F音之前,在从D音进行到C音之后向相反方向跳去,因此C音也带有甩音的意味了。这个双甩音在这里跟眺望遐思、富于幻想的情感内容十分贴切。

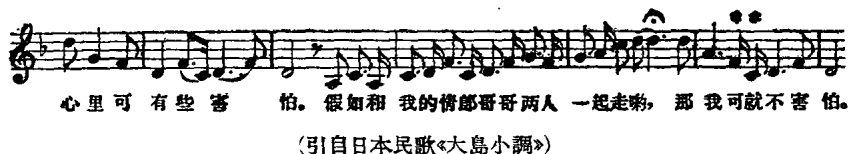
甩尾:



折音:



双折音:



把最后的“我可就不害怕”跟前面的“有些害怕”两处比较一下,可以知道,这里的双折音是从上下助音合成的环绕音变来的。由于把色彩音前面的邻级功能音(D)换成非邻级的(A),这两个色彩音(F、C)就都仅仅依赖于后面的功能音,都成了折音。在日本的古老风格的民歌里,常能遇到包含这类双折音的音调。

折音跟倚音结合的一种方式,是作为倚音的先现音:



折音跟倚音結合的另一种方式,是使倚音延迟解决,构成环绕音:



(引自蒙族民歌《达呀包茶》)



(引自云南民歌《采茶调》)

折音跟甩音組織在一个音调单位里,以及甩折音:



(引自湖南民歌《尼姑思凡》)



(引自蒙族民歌《黑缎子坎肩》)

轉位进行:



(引自蒙族民歌《田和》)



(引自云南民歌《采茶调》)

① 最后两小节的音调, 往往被解释为“小三和弦”的“分解进行”, 但它在风格上、表情上、旋法含义和音律内容上, 都不是那么回事。

这两个是倚音的轉位,大跳解决。



这个是助音的轉位。虽然也是大跳解决,但因为色彩音处在很弱的节拍地位上,就不那么很激动,而更多地是显得輕巧。这里好像在描繪少女們的窈窕多姿。



这个 C 音本来是延迟解决的上行經過音 ①,它后面的 F 音是解决到主音 D 之前出現的折音,現在把 F 和 D 一起轉位,降低八度。这样一来,这个結尾就显得非常剛勁、粗獷。

意外进行:



这两个 F 音,本来是經過音和折音,但在解决之前却意外地跳到非邻級的功能音上。这里在风格上非常別致,在表情上帶有詼諧性。下面的意外进行是在甩尾时使用的:







甩音都不解决,所以这里的“意外”不表现在色彩音往后的进行上,而表现在它紧跟着非邻级的功能音而出现,并且在音调上只跟这个音相联系。

色彩音作停顿音:



从以上对徵和羽两调式音调的解剖中,可以引出以下的论点:

第一、虽然远没有把全部用法都列举出来;虽然由于摘引片断谱例,使我们没有可能联系歌曲整体来仔细品味这些音调的表情内容和风格特点;但这些音调在表情和风格上的丰富多彩至少已经可以说明:徵类、羽类色彩音所提供的表达情感和形成风格的可能性,是非常广阔的。两类色彩,说起它们的音程距离来,极其简单,但在民间音乐中运用起来,却是变化多端。它们的潜力,未可限量。如果我们注意到,这里不仅没有涉及七声音阶、六声音阶,而且还没有提到另外三个五声音阶调式,也没有包括两类色彩互相混合的情况和它们较为发展的形态,而仅仅只分别列举了它们最单纯的形态,就已经显示了这样丰富的表情和风格;如果我们试从一斑来推想全豹,那么,就有根据相信,徵

类、羽类色彩音所提供的表情和风格的潜在可能，是无穷无尽的，問題在于我們是否能善于去挖掘。当然，这絲毫也不意味着，音乐的表情和风格来源于色彩音的音程距离；不，它們来源于人民的生活，音乐的音程組織不过是反映这种生活的手段。这也絲毫不意味着音乐的表现手段就只有調式色彩；不，除了調式还有很多方面，如节奏、曲式、音色、和声等等；即使在調式里，除了色彩的方面，还有功能的方面。然而，徵类、羽类色彩对于反映生活、表现内容所提供的丰富多样的可能性，却是不可低估的。这一認識催促我們更細心地从大量五声音阶的民間曲調中学习和吸取运用色彩音的創作技巧，帮助我們从中看出各种影响到表情和风格的因素，而不致停留在抽象的調式辨認上，能回答“这是什么調式？”就算了事。同时，这一認識加深了我們对于作为整个五度相生調式体系的基础的五声音阶調式的理解。运用徵类或羽类色彩音的直接結果，就得到五声音阶；五声音阶这种形态，就是徵类、羽类色彩的基本表现形式。如果我們对徵类、羽类色彩的丰富性有充分的估价，那就自然会看出，我們的調式体系的这个五声音阶的基础是坚实、牢靠、蘊藏着强大生命力的；而决不是什么簡陋、落后、瀕于被淘汰的东西。这就更有力地駁斥了那种說它原始、貧乏、不完整等等輕視和貶低五声音阶的論調。同时，这一認識也引我們看到五声音阶的基本調式在整个調式体系中的巨大意义。五声音阶的音調，由于它們已經完整地包含了徵类和羽类色彩，具备了表达情感和形成风格的丰富能力，所构成的曲調是完整的<sup>①</sup>，所以，对于更为复杂的調式具有奠基的意义。

---

① 黎英海同志在《汉族調式及其和声》一书中正确地写道：“五声音阶的独立意义就是表明在它对曲調构成有着不可爭辯的完整性。有些人认为五声音阶是古老原始的音阶，这是不正确的，持有这种片面观点的人根本对民間音乐是輕視的，他們总觉得五声音阶构成的旋律是‘低級’的。”參見該書第 15 頁。

那些六声、七声,甚至八声、九声音阶调式的曲调,都不过是包含在五声音阶中的可贵的种子发芽抽枝所开的花,结的果。

第二、有些在表情和风格上相差很远的音调片断,如果孤立地、抽象地来比较它们的外形,却可能几乎是一模一样的。例如:

1. 陕北信天游《崖畔上开花》跟福建民歌《采茶灯》中若干音调片断的比较<sup>①</sup>:



2. 湖南民歌《浏阳河》跟蒙族民歌《达呀包莱》中音调片断的比较:



3. 陕北民歌《翻身道情》跟湖南民歌《尼姑思凡》、蒙族民歌《田和》中若干音调片断的比较:

① 在相同的外形下,色彩音所处的地位却完全相反;同一音程进行,由于功能音和色彩音位置对调,其色彩就完全相反。因此,它们的表情、风格就截然不同。为便于看出这种既相同又相反的关系,在用方框划出音调的同时,用\*号标出色彩音。

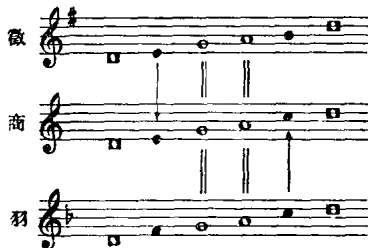


从以上的例子中不难看出,如果把音调从它们所在的调式中挖出来,抹去其中功能音和色彩音的界限,那就等于抽去了音调的灵魂。这也就说明了:一、研究音调必须在理解调式的基础上,把它放在调式结构之中来观察,才能接触到音调的实质,否则是毫无成效的。正如黎英海同志所说:“我们以研究调式为基础就更能了解这种风格不同的音调上的特征,脱离了调式抽象地去研究音调是毫无意义的。”<sup>①</sup>二、如果断章取义地摘引民间音乐中的个别音调,抛开它所处的调式不顾,就把它放进自己的创作中来“加工”、“发展”,那就完全有可能使它丧失原有的表情力量和风格特征,本来是很有特点的,也会弄得一般化了。对民间音乐一知半解,不从内容加以领会,是造成这种恶果的根本原因。而忽视对调式的研究,也助长了那种断章取义的做法。正确地吸取民间音调,必须牢牢地抓住它的表情和风格,以便更深地发掘它的表情潜力,更广地发展它的风格特点。为此,在采用音调时必须把它放在同样的调式条件中,使其中的功能音和色彩音保持其原来的意义和关系。

① 见黎英海著《汉族调式及其和声》,第21页。

以上我們分析了徵和羽这两个具有典型意义的調式。現在談一談其余三个基本調式。这三个調式,每一个都跟某个典型只有一音之差:取同主音相比較,宮調式跟徵調式只有一音之差,角調式跟羽調式只有一音之差,商調式則跟两个典型都只有一音之差。而且,所差的这个音,即在它們这边借以跟那个典型区别开来的这个音,都是色彩音。这几个色彩音,也就构成了它們的特征。下面就只着重解剖这些构成它們特征的音級。至于色彩音的各种用法,特别是这些調式跟徵調式或羽調式所共有的現象,叙述时就尽量簡略了。

商調式区别于它同主音的两邻調式的,既不是它的調式骨架,也不是某一单个的色彩音。它那主音上方邻級的色彩音,跟徵調式里的沒有区别:是个徵类色彩音;它那主音下方邻級的色彩音,又跟羽調式里的沒有区别:是个羽类色彩音。



但是,这两个不同色彩的音合起来就构成了一种新的色彩,好比藍色和黄色混合起来能产生綠这样一种新的顏色一样。两类色彩的混合,这是其余任何基本調式所沒有的現象,是商調式区别于其余四个調式的独特之处。所以說,商調式的特征就是色彩的混合——在主音的两个邻級,上方是徵类色彩音,下方是羽类色彩音。从音阶形式方面來說,这个特征就是:主音上下大二度的并存。

由于商調式的特征在于色彩的混合,所以它的两个色彩音是一个

也不能省略的,省略任何一个都不能构成色彩的混合:省略羽类色彩音,就只剩徵类色彩,只能让人感到是徵調式;省略徵类色彩音,就只剩羽类色彩,只能让人感到是羽調式——从而再也不成其为商調式了<sup>①</sup>。

但借着主音上下大二度的混合运用,商調式的性格还是可以在很短小的音調单位里表现出来。下面列举一些这样的音調<sup>②</sup>。

一、它們可以只跟主音在音調上建立联系。



(引自陕北民歌《三十匹馬队两杆号》)



(引自四川民歌《太阳出来喜洋洋》)



(引自东北民歌《五朵花儿开》)



(引自陕北民歌《兰花花》)



(引自彝族民歌《采花行》)

① 这个问题到下一章还要举例詳談。

② 引例尽可能短小,但有时为明确主音之所在,仍将前后的音調一并列出。再为了給后面讲变凡和六声音阶作准备,有些音調是特意从六声的羽調式或徵調式的旋律里摘出来的,这时就按原譜的記法,虛設了調号。(有的調号是为了照顾唱名习惯而虛設的。)



(引自东北民歌《放风筝》)

二、它們可以一头跟主音联系,一头跟另一功能音联系,而在音调上形成在主音上下純四度的幅度內的波动。



(引自陝北民歌《綉金匾》)



(引自广西民歌《采蓮船曲》)



(引自河套民歌《清水河上》)

三、包含混合色彩的音调里,可以省略一个功能音,由主音和另一个功能音加上一双色彩音而构成。



(引自海南民歌《单槌打鼓声不响》)



(引自河套民歌《清水河上》)



(引自藏族民歌《藏汉团结紧》)



(引自四川民歌《数蛤蟆》)

四、这一双色彩音混合时,有时也可能分别跟属音和下属音联系,而都不跟主音联系。下例用它们构成的甩折音,就是这种情形。



(引自陕北民歌《娃娃扭水》)

五、在主音至上方小七度的音程范围内构成这种混合色彩的音调,而以主音为停顿音,是常有的。



(引自甘肃民歌《解放区十唱》)



(引自东北民歌《生产忙》)

六、这种音调的音程范围还可以扩大到八度、九度,甚至十一度。



(引自河套民歌《走西口》)



(引自陕北“信天游”《一杆红旗空中飘》)





(引自河套民歌“种洋烟”调《拥护八路军》)

七、在混合两类色彩时,可以用轉位进行。这样,商調式的特性就表現得很突出。



(引自陕北民歌《大青山》)



(引自河北民歌《献花》)

这两个例子都是环绕音的轉位处理。前者是经过音和折音合成的环绕音,后者是倚音和折音合成的环绕音;轉位时,折音和后面的功能音一起降低八度。这两个音调片断不但在全乐节中有很大的表情意义,而且給全曲带来特点。

八、在混合运用这一双色彩音时,其中之一可作意外进行。这种进行中,如果当一个色彩音在跳到非邻級的功能音之前,先意外地繞到另一个色彩音上,商調式的色彩就表現得很突出。



(引自东北民歌《生产忙》)



(引自海南民歌《单槌打鼓声不响》)

这两例中,强拍上的色彩音(标以\*号者)的解决都大为延迟了:在出现邻级的功能音之前,先出现了非邻级的功能音(上例的A,下例的G),而在到达它以前,还先绕过另一个色彩跟强拍的那个相反的色彩音(上例的C,下例的E)。这种进行在风格色调上很有特点。



(引自陕北民歌《十八姐担水》)



(引自河套民歌《想亲亲》)

这两例中,羽类色彩音跳进到非邻级的功能音——下属音上;由于这是纯四五度的跳进,显出了这个羽类色彩音是下属音的下属音,因而使它兼备了重下属的副功能作用。如果是这双色彩音中的另一个——徵类色彩音跳进到属音,就会使这个徵类色彩音兼备重属的副功能作用。

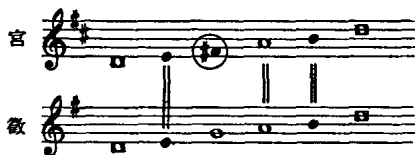
如果说,商调式是徵和羽两个典型的结合,两类色彩的接触和混合;那么,宫调式和角调式则是两个典型的背离,两类色彩的向相反方向发展 and 两极化。

这两个调式,调式骨架都不完整,缺少一个功能音,而代替这个功能音的,则是第三个色彩音,这样,色彩音就比其他调式的多了一个。多出来的这个色彩音,既是这两个调式各自跟相邻的典型调式唯一不同之点,又是它们各自区别于另外四个基本调式的独特的标志。缺一个功能音只是它们特征的消极方面,多出来的一个色彩音才是特征的

积极方面。

宮調式和角調式是基本調式中两个特殊的极端；它們的音阶构造是互相顛倒的。

宮調式区别于徵調式的是主音上的大三度音，这也是其他任何基本調式所沒有的音級。它就是宮調式的特征<sup>①</sup>。



这个音級，是徵类色彩的較為复杂的形态。在徵調式那个典型里，三个功能音中：主音上下都有徵类色彩音；下属音下方有徵类色彩音，上方也有一个相当于徵类色彩音的音，这个音虽然不是色彩音，而是功能音——属音，但它和下属音的关系，却跟上方徵类色彩音对功能音的关系一样，在音調进行中，有时也确能起仿佛“下属音上方的徵类色彩音”那样的作用<sup>②</sup>；唯独属音只在上方有徵类色彩音，下方却没有。現在，属音下方也有了徵类色彩音，結果，主音上方就有了第二重的徵类

① 宮調式的唱名办法，通常是主音唱“1”，但也可以唱“5”或“4”，在民間戏曲音乐和器乐中，后两种情况实际上是存在的。例如河南梆子中，常用这样的音阶：

5 6 7 2̣ 3̣ 5̣

又例如山西梆子中有这样的曲牌：

6 5 4 | 6 5 4 | 2 4 2 4 | 6 5 4 | 1̣ 1̣ 2̣ 1̣ | 6 5 4 |

主音唱什么，这是不重要的，重要的是主音上的大三度用作調式的基本音級，这就构成了宮調式的特征。

② 例如，在前面讲徵調式的部分中，倚音的延迟解决所举的引自貴州民歌《薅秧歌》的一个音調片断（見本书第 37 頁），“薅”字上面的 A 音，就仿佛是下属音 G 前面的徵类色彩的折音。

色彩音，即依赖于色彩音的色彩音。主音上方的大二度，本来是就其下方依赖于主音的一个色彩音，现在，它上方又有了大二度，这个音就其下方直接依赖于它，间接依赖于主音。

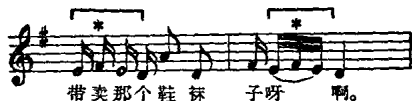


这样来理解我们这调式体系里主音上方大三度的音级，意味着：

1. 它是基本调式中的特殊现象，完全不像大小调体系里大调的中音 (Mediant) 那样成为调类 (大调性) 的标志；在那里，有半数调式 (吕底亚、伊奥尼亚、密克索吕底亚) 都有这么一个大三度的中音，但在这里，主音上的大三度却是宫调式所独有的特征——“宫调特征音”。2. 它并没有主功能性，并不能起确立主音的作用；它对主音来说是第二重的徵类色彩音，那也就是说，比普通的徵类色彩音还更远一些，更富于色彩性。3. 它在音调上是不稳定的，不是调式中的支柱，而是依赖和倾向于其他音级的；它直接依赖于属音，间接依赖于主音，这也就是它的旋法。

宫调特征音间接依赖于主音时，也就是直接依赖于主音上大二度的色彩音。它对这色彩音的依赖方式，也可以有助、倚、甩、折等，正如功能音上方的徵类色彩音依赖于功能音的方式一样。例如：

一、作为助音。



(引自安徽民歌《王三姐赶集》)

二、作为倚音。



(引自山西民歌《紅都炮台》)



(引自河北民歌《軍民團結一條心》)

### 三、作为甩音。



(引自蒙族民歌《牧歌》)



(引自蒙族民歌《小黃鸝鳥》)

### 四、作为折音。



宮調特征音如用作經過音,当然是一头連着属音,另一头連着主音上方大二度的音。



(引自东北民歌“綉罗裙”調《青年參軍》)

它的解决也可以延迟,解决前用一个折音,构成对后面音的环绕。



(引自蒙族民歌《小黄鹂鸟》)

宫调特征音直接依赖于属音的方式,跟其他功能音下方的徵类色彩音依赖于功能音的方式一样。其中值得特别提一下的是作为甩音的用法。当甩音以后跳进到主音的时候,音调进行的外形就很像大三和弦的分解进行。



(引自湖北民歌《小女婿》)

有人就因此把这种音调解释为主三和弦的分解进行,这样就掩盖了这种音调的独特的风格和表情,所以是不正确的。为了理解这种音调独特的风格表情,应该根据宫调特征音的徵类色彩的本性,在这里把它看作甩音。

此外还有几种特殊的用法:

一、依赖于属音时,可以作转位进行。



(引自河套“爬山调”《步步跟上毛主席》)

二、依赖于主音时,可以作意外进行——直接跳到主音。



(引自河北民歌《探亲家》)

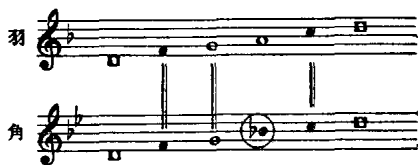
### 三、可以用作句末或乐节末尾的停顿音。



值得注意的是，尽管这个音级（ $\sharp F$ ）在这里处于顿和韵的地位，它在音调上仍然是不稳定的。这种停顿，跟用其他的徵类色彩音做停顿音的情况一样，造成色彩性的对比，甚至比它们更富于色彩性和对比性。这也就说明，即使在这种情形下，这个音级仍然没有主功能性。

宫调式是基本调式中的一个极端，角调式是另一个相反的极端。角调式的特征音，也正是宫调式特征音的倒转。

角调式区别于羽调式的是主音下的大三度，这也是其他任何基本调式所没有的音级。它就是角调式的特征①。



这个音级，是羽类色彩的较为复杂的形态。在羽调式那个典型里，三个

① 角调式的唱名办法，不用临时升降号的，理论上也可以有三种：

3 5 6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   
 6  $\dot{1}$  2 4 5 6  
 7 2 3 5 6 7

不过主音唱“7”的办法，实际上几乎不用。

功能音中：主音上下都有羽类色彩音；属音上方有羽类色彩音，下方也有一个相当于羽类色彩音的音，这音虽然不是色彩音，而是功能音——下属音，但它对属音的关系，却跟下方羽类色彩音对功能音的关系一样；唯独下属音只在下方有羽类色彩音，上方却没有。现在，下属音上方也有了羽类色彩音，结果，主音下方就有了第二重的羽类色彩音，即依赖于色彩音的色彩音——主音下方的大二度，本来是就其上方依赖于主音的一个色彩音，现在，它下方又有了大二度，这个音就其上方直接依赖于它，间接依赖于主音。



这样来理解我们这调式体系里主音上小六度的音级，意味着它下行时倾向于下属音，而并不倾向于属音，不同于大小调体系里小调的下中音(Submediant)；同时，它也不是小下属三和弦中的一分子，它跟主音的关系并不是像下中音跟主音那样简单地协和的，而是具有更强烈的对比性和不稳定性，这种特性在和声问题上就表现为一种特殊的和声要求。小调下中音倾向于属音，这是该音作为小下属三和弦三音的本性在旋法上的表现；角调式的特征音就其下方倾向于下属音，又就其上方倾向于主音下大二度的音，这是它作为羽类色彩音的本性在旋法上的表现。所以我们以“角调特征音”来称呼这个音级，这名称中蕴含着它旋法上的特性和和声上的特殊要求。

虽说角调式的音阶构造是宫调式的颠倒，但角调式的旋法却并不简单地等于宫调式的颠倒。虽然角调特征音在旋法上正是依赖于下属音和主音下大二度音级的，但在旋律进行中却往往比这两个音更多地得到强调。这两个音之所以不能太强调，是有原因的。原因是：下属方面的音比属方面的音更容易获得稳定性，这是音乐音响学上的



一条原理。宮調式的属音,可以相当强调,它是不容易夺取主音的稳定性的。但角調式如果以宮調式强调属音那样的程度来强调自己的下属音,主音的稳定性必然被下属音夺去,調性就轉移到下属方面去,也就不成其为角調式了。所以角調式比宮調式更需要用反复强调主音的办法来明确調性(通常是反复在主音上停顿),此外还要避免过多强调下属音。至于主音下大二度的音級,由于它的地位正是下属音的下属音,它的作用也是促成下属音的稳定性,所以也不能太强调。因此就形成了这样的局面:在角調式里,除了主音以外,主音上方和下属音上方小三度这两个羽类色彩音,是最重要的音級。所以,角調式是一个特别富于色彩性的調式。

由于角調式强调它的特征音——主音上小六度,有人就把这个音級看作調式的属音。这是不正确的。固然,这个音級在角調式曲調中的分量几乎跟属音在宮調式曲調中的分量一样,但它却完全没有确立主音的功能作用。属音由于它跟主音的純四五度亲属关系,是有助于主音建立稳定性的;但角調式的主音之所以能稳定,却完全要靠主音本身的力量,它的特征音,由于是色彩音,对此是无能为力的。角調特征音既然沒有功能作用,就不应称作属音,因为属音这一称呼在現代的定义,意味着具有属功能性。

角調特征音的旋法的另一特点是:它就其下方直接依赖于下属音的时候,比就其上方間接依赖于主音的时候为多。常見的角調式音調中,这个特征音大多是依赖于下属音的。例如:



(引自江苏民歌《一粒下土万担收》)



(引自湖南民歌《一根竹竿容易弯》)



(引自河套民歌《打連成》)

这里面也有原因：較低的音比之較高的音容易获得稳定性，这也是音乐音响学上的一条原理。角調特征音如果間接依賴于主音，就需要放在主音下方，这就容易造成比較稳定的感觉，可是这个音的稳定程度要是超过了主音，角調式就不能存在了；如果它直接依賴于下属音，那就自然地放在下属音的上方，这就容易加强色彩音的不稳定感。加强这个色彩音的不稳定感，避免它的稳定感，这对于确立角調式也是很需要的；因为，如果不确立主音的稳定性，角調式是无法确立的，而在角調式里可以給予強調的功能音却只有主音一个，稳住調性的力量是很孤单的。

当然，在一定条件下，角調特征音是可以放在主音下方而間接依賴于主音的。当曲調的音域够上一个八度而包含了两个主音的时候，角調特征音就可以挂上面那个主音的下方。它可以作为下倚音而連續上行解决到主音，也可以作为停頓音而从主音連續下行到达。角調式曲調的常用句法就是：下句落在下面的主音上，上句落在它上方小六度的色彩音上，这色彩音跟上面那个主音是在音調上相联的。例如：



(引自东北民歌《小拜年》)

在这种情况下, 从上面那个主音下行而落到角调特征音上所获得的某种稳定感, 是可以被削弱的。

角调特征音除了可以作韵、作顿以外, 也可以延迟解决或作意外进行。下例是在延迟解决以前作意外进行, 由于其方式是角调特征音向上跳进大三度, 风格尤其别致:



(引自湖南民歌《一根竹竿容易弯》)

下二例是角调特征音向下跳进小六度的意外进行:



(引自江苏民歌《一粒下土万担收》)



(引自安徽民歌《春米歌》)

本章对五个基本调式逐一进行了分析。现在再一次把这五个调式取同一主音、按天然秩序、以音阶形式列出来, 以便建立起一个包括五个基本调式的同主音综合观念。



在这图表中,用弧綫箭头表示色彩音的旋法倾向,用直綫箭头表示两类色彩在商調式中的混合,用大圓圈表示宮与角两調式的特征音,用不等号表示相邻两調式的差別所在。其中各音符的形状是这样规定的:主音用方音符,不稳定功能音用空心音符,色彩音用实心音符。調号的标法是按照适应唱名习惯的规格,即,为避免“4”、“7”两个唱名,虚設一个 $\sharp$ 或 $\flat$ 。

这个同主音綜合观念,对于理解基本調式的同主音轉換以及在此基础上的六声音阶和七声音阶,是十分重要的;对于分析四声音阶調式的性格,也有帮助。

## 第四章

### 四声音阶的性格

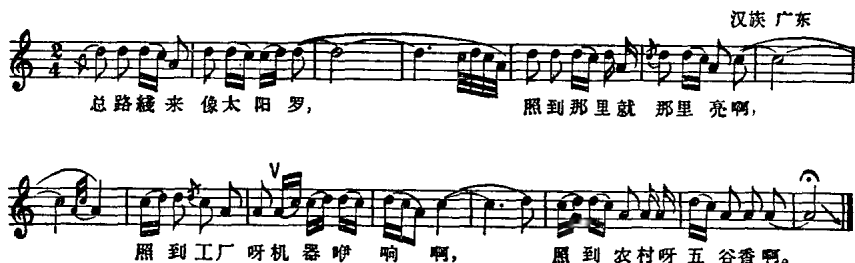
在分析四声音阶之前，要說明两个問題：1. 什么叫四声音阶？2. 为什么要研究四声音阶？

什么叫四声音阶？是不是一个曲調只用四个音就叫四声音阶？不是的。四声音阶的概念，与其說是量的規定，不如說是质的規定。四声音阶就是五度相生三次所得的結果。从五度相生来看，相生两次得到三个音，它們相互間能构成大二度、小七度，但不能构成小三度、大六度——这是三声音阶。相生三次得到四个音，相互間能构成小三度、大六度，但不能构成大三度、小六度——这是四声音阶。相生四次得到五个音，相互間能构成大三度、小六度，但不能构成小二度、大七度——这是五声音阶。所以，“三声”、“四声”、“五声”这些概念，都有其质的規定。曲調里所用的音，数量可能更少，但这数量并不能决定所用的調式属于几声音阶。如果曲調里有了小三度，虽只用三个音，也属四声音阶<sup>①</sup>，是四声音阶的省略。如果曲調里有了大三度，虽只用四个音，也不属四声音阶<sup>②</sup>，不过是五声音阶的省略。甚至只用三个音，但包含了大三度音程，就仍属于五声音阶<sup>③</sup>。

为什么要研究四声音阶？在理論研究中，这个問題是这样引起的：有些民歌曲調所用的調式，由于属于四声音阶（个别的是属于三声音

阶),就无法确定地安上五音的名称,因而难以判定調式,于是发生了所謂“調式不明确”或“双重調式性”的問題。要解决这个問題,就需要研究四声音阶調式的性格。但研究四声音阶还有更重要的意义。有不少地区的典型音調核心(“典型乐汇”)是属于四声音阶的;有些民歌,虽然整个說来調式比較复杂,但它們所用的音調“原素”却是简单的、本质上属于四声音阶的。因此,如果我們对四声音阶調式的性格能有透彻的了解,就既便于把握許多地方风格的特征,又易于抓住調式复杂化的綫索。

① 例如广东梅县山歌《总路綫来像太阳》(山歌老腔):



② 例如云南民歌《放馬山歌》:



③ 例如苏南一带有些货郎叫卖时吹笛的調儿:



在判別四聲音階調式時，有人追溯到“宮音不可少”的原則。這個原則的邏輯的結論是：四聲音階中僅僅不存在角調式，其餘四個調式都有其四聲音階，它們應該是：



但是，這種規定却有一半是違反朴素的直感的。這裡所列的“宮調式”和“商調式”，實際上不能給人以宮調式和商調式的感覺。下面這個曲調，其音階是符合上述“宮調式”音階的，然而，如果不用唱名而哼出來或奏出來：



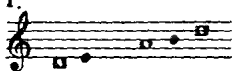
請人聽一聽，問他覺得這是什麼調式時，在絕大多數情況下，得到的回答並不是宮調式，而是徵調式。



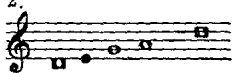
上面這個曲調，其音階符合上述的“商調式”音階，但是如不用唱名，而只是哼出或奏出，再問人聽了覺得是什麼調式，絕大多數的回答也並不是商調式，而是羽調式。既然 C 音被認作徵音，D 音被認作羽音，那麼處於宮音地位的就該是 F 了。但宮音 F，在這裡恰恰沒有。“宮音不可少”的說法，在這兩種情況下講不通。在這些情況下，角音倒是沒有缺，但如果想就這半邊的情況歸結出“角音不可少”的“原理”，那也同樣是錯誤的。事情本是這樣：決定一個調式的性格的，是它所具的色彩，所以，為了判定一個調式，就應該分析它的色彩音所表現的色彩所造成的性格。“某音不可少”這種不顧調式色彩的、抽象思辨的規定，是不能當作根據的。

如果从調式色彩着眼,那么,关于四声音阶的調式可以作如下的考虑:第一、前一章曾分析过,商調式的特征在于色彩的混合,这特征就其音阶形式来说就是:主音上下大二度的并存。上大二,下大二,两者相距大三度。但四声音阶不包含任何大三度音程,因此它不可能具备商調式的特征。第二、正如上章所分析的,宮調式的特征音是主音上的大三度,角調式的特征音是主音下的大三度。四声音阶既无大三度,当然也不可能具备宮調式或角調式的特征。第三、于是,剩下的調式性格只有两个:徵調式的和羽調式的。第四、四声音阶的每一个音,都有可能做主音,共有四个調式。现在将它们取同一主音(仍取 D 音)来比较一下,可以列成以下图表:

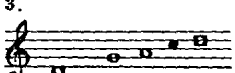
1.



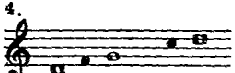
2.



3.



4.



下 属	主	属	
	D	A	— E — B
	G	D	— A — E
C	G	D	— A
F — C	G	D	

从图表可以看到,每一个調式所包含的色彩都是单纯的:前两个調式只包含属方面的即徵类色彩音;后两个調式只包含下属方面的即羽类色彩音。有了徵类色彩,就没有羽类色彩,反之亦然。所以,没有色彩混合的情形。从五度相生的遥远程度来看,这些調式里色彩音最远的不过是从主音相生三次。把这图表跟第 25 页所列的图表比较,可以看出:前两个調式的色彩音没有超出徵調式的范围;后两个調式的色彩音没



有超出羽調式的範圍。它們沒有包括宮調式和角調式所特有的最遠的兩個色彩音（ $\sharp F$ 、 $\flat B$ ）。

這樣看來，每一個四聲音階調式的性格都是十分明確而單純的，並不是“游移”或“雙重”的。前兩個調式表現出徵調式的性格，後兩個調式表現出羽調式的性格。

那麼，四聲音階的調式有沒有自己的特點呢？

先看 1 和 4 兩個調式，它們是以四聲中的頂端音做主音的。

調式 1 跟五聲徵調式相比，色彩音沒有出入，只是缺了下属音。所以我們就把它算作“省略下属音的徵調式”。本章正文所舉的第一個曲調，用的就是這個調式。我們感覺不出它的色彩跟普通徵調式的曲調有什麼不同。我們還可以注意到：如果徵調式的音調中，屬音和下属音都不出現，只用主音和它上下的色彩音，那麼，所用的其實也就是這個調式。因為，從五度相生的順序來看，既然有了屬方面的色彩音，那也就已經先有了屬音。

調式 4 跟五聲羽調式相比，色彩音也沒有出入，只是缺了屬音。所以我們就把它算作“省略屬音的羽調式”。像黃梅戲里的《鬧元宵調》就是這個調式的例子。它的記譜如下<sup>❶</sup>：



❶ 見王兆乾編著《黃梅戲音樂》，安徽人民出版社 1957 年版，第 52 頁。

主音下方大二度的色彩音，在这里已用得很少。如果完全不出现这音级，而只用主音上方小三度的色彩音，曲调仍然是这个调式，因为从五度相生的顺序看，主音下方大二度是先于主音上方小三度而得到的。本章开头脚注中所举的《总路线来像太阳》，就是这种用法的例子。

总的看来，1和4两种调式只是从普通的徵调式和羽调式里略去了某一功能音。由于这种四声音阶调式中色彩音的范围与五声音阶调式并无出入，所以并没有造成各自的特点。

再看2和3两个调式：

固然，笼统讲来，也可以说调式2是徵调式的省略，调式3是羽调式的省略。但这种省略跟前面的有所不同。那里省略的是功能音，这里省略的却是色彩音。虽然调式1和4也还可以省略一个色彩音——省略主音上方大二度或下方大二度，但所保留的色彩音——主音下方小三度或上方小三度——却是徵调式或羽调式里关系最远的色彩音，比较起来，色彩较突出和较浓；而调式2和3所省略的，却正是这个浓的色彩音。因此，这种省略就对调式色彩的“浓淡”<sup>①</sup>有了影响。所以说，调式2和3跟五声的徵调式和羽调式相比，在色彩上有它们自己的特点——较淡。


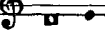

鉴于这种特点，不妨给它们一个名称，以便在概念中把这特点确定下来。第二个调式，称为“单徵调式”，它的特征是：色彩音只有主音上方大二度一个。第三个调式，称为“单羽调式”，它的特征是：色彩音只有主音下方大二度一个。它们可以说是徵调式和羽调式的雛形。这两

---

① 每个色彩音的色彩，有其一定的“浓淡”程度。这程度被它与主音之间纯五度联系的间接程度所规定：从主音出发向两端作五度相生，要得到某一音级所需的相生次数愈多，该音级的色彩就愈浓。色彩愈浓，该音级在音调中就愈有可能造成对比性、不稳定性、色调的突出、表情的强烈。至于某调式的色彩浓淡，也就是指这调式中最浓的色彩音的色彩浓淡。

个色彩音,主音上方大二度可以称为“单徵色彩音”,主音下方大二度可以称为“单羽色彩音”。它们可以说是徵类、羽类基本色彩的最初幼芽<sup>①</sup>。

① 應該說，基本色彩的最初的幼芽在三聲音階中已經萌芽。當三聲音階以五度相生的某一頂端音做主音時，相反頂端的音就表現為色彩音，它們也就是單徵和單羽色彩音。這兩個三聲音階調式也就可以看作省略某一功能音的單徵和單羽調式。

<p>下 主 属</p> <p>        </p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; display: inline-block;"> <p>D—A—E</p>   <p>G—D—A</p>   <p>C—G—D</p> </div>	 <p>省略下属音 的单徵调式</p>  <p>调式骨架</p>  <p>省略属音的 单羽调式</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

在民歌中，能发现两端两个调式的实例（调式骨架的谱例已在第二章举过）。省略下属音的单徵调式：

领 齐  
 太 阳 啊 一 出 哇, 一 也 吆 也 嗨 嗨 咧,  
 一 也 吆 也 嗨 嗨 咧, 一 也 吆 也 嗨 嗨 咧,  
 (引自湖北民歌《打连枷歌》)

省略属音的单羽调式:

新打梭镖

汉族 福建



哎呀哩, 新打梭镖 两面光, 拿起梭镖 上前方;

拿起梭镖 前方去, 梭镖做到 盒子枪。

单徵调式在各地民歌中有不少例子。陕北民歌的典型音调，有一种就是单徵调式的，在前一章分析徵调式时曾举过例子。陕北民歌有整首都用单徵调式的。例如著名的信天游《横山里下来些游击队》：



(引自陕北“信天游”《横山里下来些游击队》)

有些陕北民歌，整个看来调式比较复杂，但其主要的音调或部分重要音调，却是单徵调式的。例如《黄河船夫曲》最后有转调，但前大半(主音在D)，全是单徵调式的：



(引自汉族民歌《黄河船夫曲》)

《三十里铺》最后也有转调，但前半(主音在A)是单徵调式的：



(引自陕北民歌《三十里铺》)

《三十四馬队两杆号》整个来说是商调式的，但有一个反复出现的音调是单徵调式的：



(引自陕北民歌《三十四馬队两杆号》)

《东方红》整个来说是用一种六声的徵调式，但前半是单徵调式的(该曲主音在 0)：



(引自陕北民歌《东方红》)

别的地区也有整首民歌都用单徵调式的。例如贵州山歌《太阳出来照白岩》、云南民歌《大河涨水沙浪沙》：

太阳出来照白岩

山 歌

汉族 贵州



大河涨水沙浪沙

汉族 云南





湖北民歌《得得调》的基本曲调，也全用单徵调式：

稍快



(引自湖北民歌《得得调》)

至于单徵调式的音调作为旋律的一小部分，那更是在各地各族民歌中普遍可以见到的。古老的汉族民歌《孟姜女》和《苏武牧羊》中都有这种音调：



(引自汉族民歌《孟姜女》)



(引自汉族民歌《苏武牧羊》)

再如：



(引自河北民歌《小白菜》)



(引自山西民歌《夸女婿》，又名《拣棉花》)



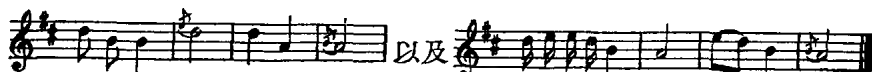
哟 哟 咳, 哟 啦,

(引自安徽民歌《打麦歌》)



蛤蟆不吃水 太平年

(引自四川民歌《数蛤蟆》)



英雄树下歌过马;

以及 红艳艳的开满一树花。

(引自黎族民歌《毛主席来过五指山》)



北斗星最光明。

蔚蓝色的天空

(引自四川藏族弦子舞曲《蔚蓝的天空》)



登上了兴安, 金的兴安,

(引自蒙族民歌《达呀包莱》)



清水江哟,像绣花的衣裳, 像那苗家出嫁的姑娘哟。

(引自贵州苗族大歌《共产党来了》)

越南有不少民歌也包含单徵调式的音调。例如《黑马歌》和《捻线穿针》,就有这样的音调:



在吃香蕉,把它牵来,叮当依当叮,叮当依当叮。

(引自越南承天省民歌《黑马歌》)



(引自越南北宁省民歌《捻线穿针》)

应该指出,单徵调式的音调比之有两个色彩音的徵调式音调,在性格上较为淳朴、敦厚。

再看看单羽调式。整个曲调全用单羽调式的民歌是很少的。本章开始时正文中所举的第二个曲调,全部是单羽调式的。至于单羽调式的音调,作为曲调的一小部分而出现,那却是很普遍的现象。例如:



(引自贵州民歌《毛风细雨》)



(引自云南民歌《安宁州》)



(引自云南民歌《小河淌水》)



(引自回族青海“花儿”《毛主席好比红太阳》)



(引自河套“爬山调”《说下个日期你再走》)





(引自山西山曲《真魂魂跟上你走了》)



(引自陕北民歌《三十四马队两杆号》)



(引自蒙古族牧歌《白色的羊群》)



(引自四川民歌《槐花几时开》)



(引自福建民歌《采茶灯》)



(引自广西民歌《解放台湾》)

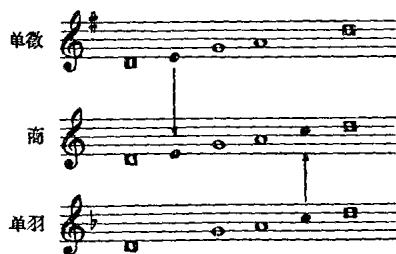


(引自越南北宁省民歌《过桥风吹》)

應該指出，單羽調式的音調，比之包含主音上方小三度音的羽調式音調，色調更清淡、輕盈、飄逸。它更適宜於表達懷念、想望、期待這一類的情感。

最後再就單徵、單羽兩調式互相結合的問題談兩點。

一、單徵、單羽調式如果在同主音的條件下相結合，就構成商調式。



從這個角度來觀察商調式，可以發現，商調式是有不同色調的：有的里面單徵調式因素較多，有的里面單羽調式因素較多，有的則兩種因素比較均衡。就好比綠色，可以有草綠、青綠、蘋果綠的區別。我們比較一下下面兩首民歌：

### 念毛主席在心懷 樂 心 腔



# 安 宁 州

汉族 云南



两首都是商调式的。前一首是单徵基础上的商,后一首是单羽基础上的商。前者更恳切些,平易朴素些;后者更悠远些,更富于幻想。

二、在同音列的条件下,单徵、单羽调式的主音相距纯四五度,不同于五音中徵、羽两音之相距大二度。因为,从前面的分析我们已得到这样的结论:四个四声音阶的调式是1. 徵(省略下属音的);2. 单徵;3. 单羽;4. 羽(省略属音的)。所以,如果从同音列来看,可以获得这样一个观念:

D—A—E—B

G—D—A—E

C—G—D—A

F—C—G—D

徵	单	单	羽
(省	徵	羽	(省
下			属
属)			)

倘若音列如第三行所写: C—G—D—A, 那么, 当 G 做主音时就是单徵调式, 当 D 做主音时就是单羽调式。可见, 单徵、单羽调式如果在同

音列条件下交替出现，这时主音的转移是纯四五度的。这种调式交替的实际运用，在民歌中也有。下面举四个例子：

# 毛主席好比红太阳

青海花儿

回族 青海



前一大半主音在 A，上句结束时的 D 是不大稳定的（作为下属音）。这时是单羽调式。下句后半起，强调了 G，因此结尾时的 D 就稳定了，成为主音（借强调下属音的下属音，转到下属调）。这时是单徵调式。

# 说下个日期你再走

爬山调

汉族 河套



前半是 D 单羽调，结束时转为 G 单徵调。也是借强调重下属音而转到下属调。

## 瑶族山歌

瑶族 云南



这里，主音好像在 D、G 两个音上徘徊。有一些因素，是使 D 稳定的：一开头在 D 音上拉长，并作 D A D A D 的四度往返，第六小节又在 A 音上停顿。另一些因素，是使 G 稳定的：第四、第八小节这两个最重要的停顿音都是 G，后一半以 G 开始（第五小节第一拍）又以 G 告终。大体上可以说，主音先在 D，最后转到 G。也是从 D 单羽调到 G 单徵调。

## 小伙子们

稍快

越南西北



这里基本上是 G 单徵调，结束时的 C 不大稳定，是个下属音。但在第七、八小节里的 C，却连音调上的稳定性都没有，表现为色彩音，这是由于 1. 它处于较弱的节拍地位；2. 在它前面接连出现了 D A 和 A D

的四度进行。所以,从第五至第十小节, A 暂时轉化为功能音, 主音移到 D, 成为单羽調式<sup>❶</sup>。

---

❶ 譜上虛設的一个降号, 是越南出版的民歌集的譜上原有的。这个虛設的降号說明, 記譜者认为对这曲調來說, 宮音應該是 F, 虽然这曲調里并不存在这个音。記譜者之所以认为 F 是宮, 想必因为他感到 D 是羽; 这一点, 跟我之认为当 D 做主音时是单羽調式, 是一致的。而記譜者之确定 F 为宮, 表明他完全不受“宮音不可少”的教条所束縛。

## 第 五 章

### 基本調式的轉調

調式是主音和音列的關係。所以，廣義的轉調有兩種辦法：一、轉移主音；二、改變音列。後者在古代稱為“移宮”、“旋宮”、“犯宮”等。這兩種辦法，可以單用，可以合用，因此，廣義的轉調有三類。

第一類：只轉移主音，不改變音列。這樣，調與調的關係是：音列相同，主音不同，調式必然也不同。這類轉調有過許多稱呼：“同宮轉調”、“同宮犯調”、“同音列交替”、“同音列轉調”、“調內轉調”、“調式轉調”等，都是一個意思。現在我們簡便地稱之為“交替”。

第二類：只改變音列，不轉移主音。這樣，調與調的關係是：主音相同，音列不同，調式必然也不同。通常稱之為“同主音轉調”、“同主音交替”、“同名交替”。由於音列改變，就有半音變換，例如，3 換成 4，6 換成  $\flat 7$ ，1 換成 7，5 換成  $\sharp 4$ ，等等。關於這種半音變換，在民間藝人中有種種稱呼，有的叫“變凡”，有的叫“隔凡”<sup>①</sup>，有的叫“壓上”<sup>②</sup>，有的叫“借字”<sup>③</sup>。現在我們借用“變凡”這個稱呼，並把它的含義擴大一下。

---

① “凡”指工尺譜中的“凡”字。這字通常較少用。如用“凡”代替所有的“工”，那也就是用“4”代替所有的“3”。參閱楊蔭浏、曹安和編：《蘇南吹打曲》，第 39 頁。

② “上”指工尺譜中的“上”字。這字是用得很多的。“壓上”就是把“上”壓起不用，改用“乙”，這也就是把“1”換成“7”。

③ “壓上”與“借字”，參閱張正治編：《噴吶曲集》，第 210 頁。

原来“变凡”只指出現“凡”字的半音变换,现在把其余各对音符的半音变换也包括进来。并且就以“变凡”来称呼这类轉調,因为在保持主音的条件下單純的“变凡”正是这类轉調的标志。

第三类:又轉移主音,又改变音列。这样,两調的主音和音列都不同了。然而,正因为两者都变,它們的关系倒有可能保持原样,所以,两調的調式可能相同。因此在这类轉調中又有两种情况:同調式的和不同調式的。这类轉調是交替和变凡的結合。交替,可以說是“轉調性”(調性是主音之所在);变凡,可以說是“轉調位”(調位是音列之所在)。两者結合,就既轉調性,又轉調位。所以我們就簡便地称之为“轉調”。这是狹义的轉調。狹义的轉調可分为“同調式轉調”和“异調式轉調”两种情形。

交替、变凡、轉調——这就是轉調的基本类别。至于“离調”、“換調”、“移調”、“暫轉調”等名称,都包含一些曲式方面的意义。它們在具体分析轉調手法时有其用处,但并不是基本的轉調类别。

轉調包括交替和变凡,这话有两层意思:一、广义的轉調,包括單純交替和單純变凡,把它們作为自己下面的轉調类别;二、狹义的轉調,包括交替和变凡两种手法,并以此作为构成自己的必要因素。轉調的办法,根本上只有两种:交替和变凡。如果把交替和变凡分別地掌握透彻,那么,任何复杂的轉調都不难分析,不难运用。本章的重点,也就在分別地解剖交替和变凡。

交替和变凡是絕然不同的两种东西。交替是功能音的轉移(色彩如有改变,是其結果),跟曲式的发展有更密切的关系;变凡是色彩音的变换(功能音如有抽补,是取舍色彩音的結果),跟音調的变化有更密切的关系。观察交替时,要着重了解主音轉移的音程关系,注意轉移的过渡阶段,旧調性如何被动搖,新調性如何得到准备。反之,观察变凡时,



却要着重了解所变换的色彩音跟主音的音程关系，注意这种变换如何一下子把一个调式换成另一个调式。

先讲交替。

交替，按主音转移的音程关系来看，有纯四五度的，即把主音移到原来的属音或下属音上；有非四五度的，即把主音移到原来的色彩音上。纯四五度的转移，两个主音彼此肯定，互相确立稳定性。这种情况，称为“功能性交替”。非四五度的转移，两个主音彼此冲突，造成富于色彩的对比。这种情况，称为“色彩性交替”。

功能性交替在民歌中很多。民歌的句法结构通常都是：下句落韵在主音，上句落韵在属音或下属音。这种功能性的上下句呼应关系，给功能性交替提供了曲式的基础。

功能性交替时的调式转换，就是相邻两调式的互相转换：

宫↔徵↔商↔羽↔角

主音移到属音时，调式变成属方面的邻调式；主音移到下属音时，调式也变成下属方面的邻调式。

最常见的功能性交替是“徵—宫”和“宫—徵”。下面举几个例子，顺便分析一下其中主音转移的过程。

### 打南沟岔

稍快 汉族 陕北

一九三四年，腊月二十八，打开了南沟岔，  
老百姓欢迎他，挂上麦子把猪杀，苏区扩展噢嘴大。

这里是“O 徵—F 宫—C 徵”。这个曲调，是从一个八小节的上下句曲

調发展来的,如果把这里第5至第8小节去掉,就是原来的曲調<sup>①</sup>。原来的曲調并无調式交替,上句落韵 F, 是下属音, 下句落韵 C, 是主音。这种呼应关系, 提供了中途轉到下属調的可能。这里实现了这一可能。F 音, 在第4小节里还是不大稳定的下属音, 到第8小节里, 就变成很稳定的主音了。第5至第8小节就是一个过渡阶段, 用反复強調 F 音的办法使它轉为稳定。最后, 主音轉回 C, 在这过程里, 第11小节的強調 G 音, 是个关键。由于 G 被強調, F 的稳定性就被动摇。F 和 G 的冲突托出了 C 的稳定性。前一过渡, 准备新主音的方法是“強調主音”; 后一过渡, 准备新主音的方法是“功能圍繞”。



这里是“G 徵—C 宫”。主音的轉移, 在这里也是用反复強調新主音的方法。第7至第8小节是初步的过渡, 为了更加确定新主音, 又把这两小节的曲調再现了一遍, 造成在 C 音上的反复停頓。



① 陕北民歌《打开来脂城》用的就是那曲調。見何其芳、張松如編：《陕北民歌选》，第278頁。

这里是“F 徵— $\flat$ B 宫”。主音的转移过程，稍有不同。曲终的  $\flat$ B 听起来是很稳定的；但曲调并未在  $\flat$ B 上反复地停顿，那么，主音是靠什么转移过去的呢？第一个条件是： $\flat$ B 是原调性的下属音，本有其音调上的稳定性，并且在第 5、10、14 小节里也曾得到一定程度的强调。第二个条件是：第 12 小节句子落韵在 G 音，略略强调了原调的色彩音，这样就动摇和模糊了 F 音原有的主音地位。在这些前提下， $\flat$ B 作为全曲最重要的停顿音而出现，就获得了超过 F 音的稳定性。

其他各种功能性交替，在民歌中也能见到。

徵与商互相交替：

### 蔚蓝的天空

稍慢

弦子舞曲

藏族 四川



这里是“A 商—D 徵—A 商”。D 和 A 两音是两个调式骨架所共有的，它们在曲调中自始至终处于支柱音的地位。开始时，除了这两个音以外，还强调了 E 音，句末的韵又是 A，所以调性明确地建立在 A 音上。到后来，第 12、15、17、22 等小节转而强调起 G 音来，两句“最光明”又连续地落韵在 D 音上，这时，主音在 D。末了，又一次强调 E，并使人回忆起最初的音调，所以调性又立刻转回 A，最后的落韵确凿地肯定了这一转回。

商与羽互相交替：

# 祝 英 台

汉族 云南



这里是“A 商—E 羽”。下句是上句的低四度模进。如果要每个音符都比上句低纯四度，下句里的 G 就都该是  $\sharp F$ ；如果这样，两句的调式就一样，但音列不能相同。但现在模进不是这样严格，下句里独有 G 音比上句里相应的 B 音低大三度，这样，下句的音列就保持与上句相同。这有点像和声进行中的“守调模进”或“自然音模进”，我们可以比较确切地称之为“守音列模进”。这里的调式交替，是这种模进的结果。

# 人民的江山人民的天

山 曲

汉族 山西



这里是“D 羽—G 商”。“羽—商”交替，是在山西山曲和河套爬山调里常见的。形成这种交替的基础是“倒变格呼应”（上句落韵于主音，下句落韵于下属音，参阅第二章《情别》）句法的羽调式曲调。本来，结束音 G 是不大稳定的下属音，但这里有两个因素使它稳定起来：一、第 6 小节第二拍上的 C，由于在纯五度跳进下出现，显得很突出；二、第 7 小节第二拍上的 G。这样一来，末小节的 G 就从下属音变为下属调的主音，调式也就变成商调式了。

顺便提一下有关表情作用的一个问题。如果我们把这里的“羽—商”交替跟前面《蔚蓝的天空》结尾处的“徵—商”交替比较一下，可以觉

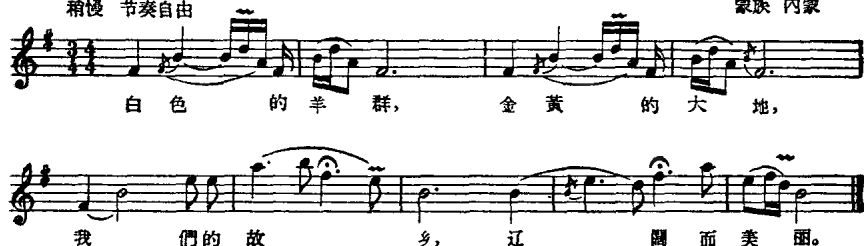
察到,虽然同是以商調式結束,情調却大不相同:前曲的商調比較瀟洒豁达,后曲的商調比較一往情深。从这里可以窺見,由于运用不同的交替,同一調式会帶上不同的表情。

羽与角互相交替:

### 白色的羊群

稍慢 节奏自由

蒙族 内蒙



这里是“ $^{\sharp}F$  角—B 羽”。前半半,两个乐节都是从  $^{\sharp}F$  起,在  $^{\sharp}F$  落,反复停顿使  $^{\sharp}F$  稳定。第5至第7小节是轉移主音的过渡阶段,其中 B E 和 E B 两次四度进行突現了 E 音,使其在音調上稳定化,以致到第8小节里 E 音再出現时,已經轉化为下属音——具有功能作用的支柱音。另一方面,第7小节在 B 音上停顿也促成主音的轉移。



(引自河北民歌《放风筝》,其第四段)

这里是“B 角—E 羽”。这首曲調的句法結構跟前面的《剪剪花》完全一样,仔細比較一番会是很有益处的。这里仅仅指出一点:上下句的落韵是“正格呼应”——上句落于属音,下句落于主音,就在这个基础上形成

了調式交替，前半在屬調，後半進入主調。這是兩曲共同的調功能布局。不過體現這共同布局的具體調式卻不同，前者是從徵到宮，後者是從角到羽。

# 洗 菜 心

花鼓調

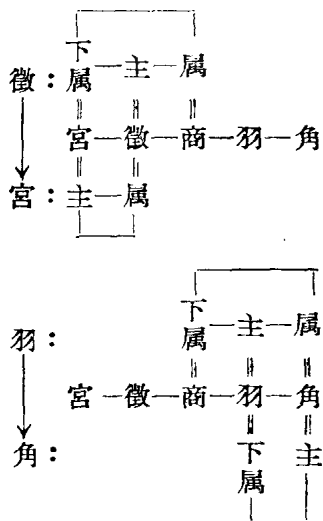
漢族 湖南



這是“D 羽—A 角”。由於角調式的主音不易穩定，調性要轉移到 A 上頗費功夫。第 8 小節停頓在 A，儘管是下句的落韻，聽起來還是不穩定的，如果曲調到此結束，那就不能算有調式交替，只能看作以屬音告終。補充的四小節，使 A 穩定起來，轉為主音。這裡用的是“反復強調”的方法，其中可以提出幾點：一、第 11、12 小節是第 7、8 小節的原樣再現；這個樂節，是以 A 起以 A 落的；這樣一再現，就反復強調了 A，而且在 A 上反復停頓。二、第 9 小節的短歌腔，也有在 A 上略略停頓的意思。三、第 10 小節的歌腔使 A 音显得很突出。最後，可以注意到，從第 9 小節起，就盡量不讓 D 音在重要的節拍地位上出現，這樣更促使舊主音的穩定性消失，利於新主音的建立。

功能性交替一般說來都會出現一個新的功能音；它原來是色彩音，以後得到強調，成為音調的支柱，於是轉化為不穩定的功能音（屬或下

属)。这里也就可以运用功能围绕的方法：如要转到属调，就先强调原调的重属音(等于单徵色彩音)；如要转到下属调，就先强调原调的重下属音(等于单羽色彩音)。但有两个情况是例外，并不出现新的功能音。那是“徵—宫”和“羽—角”。因为这两者的后调的调式骨架不全，仅有的两个功能音全都包括在原调式骨架之内。



宫调式和角调式都缺一个不稳定功能音，所以主音的转移就不可能用“功能围绕”，只能靠强调新主音本身。因此，它要求一些辅助的办法：一、避免强调旧主音；二、避免强调“商”音。这种辅助对于“羽—角”交替更不可少。在“徵—宫”交替的情况中，主音是向下属音转移，容易稳定；而“羽—角”交替是向属音转移，没有重属音就很不容易转过去。

在功能性交替中还有一种特别的现象：调式骨架所托出的主音跟反复强调所肯定的主音不一致，结果，调性在这两个音上来回摇晃。例如：

# 妹不嫁人想什么？

自由 幽雅 傣族 广西

妹(呀 哈) 妹(尔) 龙眼圆圆 (呵哈) (啊 哈)

像宝珠, 妹不嫁人 想什 么

呢? 何(呵哈) 不(尔) 看看(呵 哈)

(呵 哈) 丹桂树, 风吹树叶 枝对枝 呢。

这里,一方面,反复在 B 音上停顿,曲调显然以它为中心音;另一方面,一再出现  $*C^*F$  这一纯四度上行,  $*C$  音成为音调的支柱音,而  $B^*F^*C$  三个音组合在一起所建立的中心音是  $*F$ , B 在其中处于下属音的地位。结果造成了这样的感觉:在句子进行的中途,调性是在  $*F$ ,到了句末停顿,就转到下属调上,形成一种特别的“ $*F$  羽—B 商”交替。

## 青春一去不回来

稍慢 节奏自由 山 歌 汉族 湖南

山 歌好 唱 口 难 开, 哎 咳, 杨 米 好 吃

树 难 哦 啃 栽。 我 把 杨 米 栽 条 路,

哎 咳, 栽 条 大 路 等 郎 哦 啃 来。

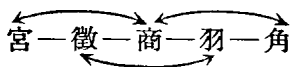


这里,一方面,整个曲調的支柱音是 G D A 三个音,并且在大部分曲調中(从头到第 5 小节初,再从第 7 小节到第 11 小节初)都表现出徵調式的特点,即是說,表明調性在 D, 另一方面,在第 6 和第 12 小节两次句末結束时,都是在拉长了 G 音以后又从 D 音回到 G 音上停顿下来,这时 G 音就变得大为稳定了,調性轉到下属音 G。这样就形成了一种特别的“D 徵—G 宮”交替。在这两个例子里,我們还能觉察到,这种特别的調性搖晃很好地表达了歌唱者略为不安的、望眼欲穿的誠摯心情。

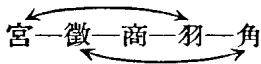
以上是功能性交替。下面讲色彩性交替。

色彩性交替都是不相邻調式之間的变换。按主音轉移的音程关系来看,可以細分为三种情形:

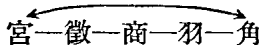
一、两个主音相距大二度。这时,互相轉換的是两个远邻調式,即,相隔一个調式的两調式互轉。这样的交替共有三对:宮↔商、徵↔羽、商↔角。



二、两个主音相距小三度。这时,是相隔两个調式的两調式互轉。这样的交替有两对:宮↔羽、徵↔角。



三、两个主音相距大三度。这时是相隔三个調式的两調式互轉。这也就是两个极端調式——宮与角——互相交替。

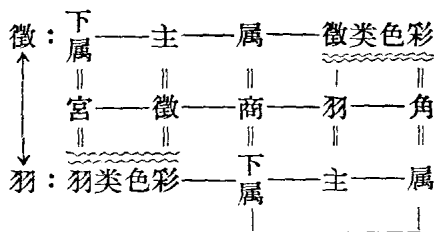


两調式相隔愈远,交替就愈新鮮而富于色彩,愈能造成对比。这是三种情形的不同所在。 另一方面,从色彩的类别和調式的方向之間的关系来看,其中却有一条共同的規律:如主音轉移到徵类色彩音上,調

式就轉換到属方面；反之，主音轉移到羽类色彩音上，調式就轉到下属方面。

各种色彩性交替，在民間并不是平均使用的。用得最普遍的是徵和羽相互交替，另一种較常見的是“角—徵”交替。前者属于第一种情形，后者属于第二种情形。

徵和羽来回交替，是最值得注意的色彩性交替，各地都可以遇到这样的曲調。这是两个典型調式的相互轉換，也是两类基本色彩互相衬托、互为因果的产物。代表徵类色彩的典型——徵調式，它的两个色彩音如都被強調，那就可以跟原来的属音一起組成一組新的調式骨架，这时，原来的另外两个功能音就呈现出羽类色彩。反过来，代表羽类色彩的典型——羽調式，它的两个色彩音如都被強調，那就可以跟原来的下属音一起組成一組新的調式骨架，这时，原来的另外两个功能音就呈现出徵类色彩。



有理由把徵和羽的互相交替称为我們这个調式体系里的平行交替。第一，大小調体系里的平行交替是指該体系的典型調式——自然大調与自然小調——之間的同音列轉換；同样，五度相生調式体系里的平行交替也是指本体系的典型調式之間的同音列轉換。第二，大小調体系里的平行交替，是各种自然調式交替中用得最普遍的；五度相生調式体系里的平行交替也同样是在民間用得最普遍的調式交替。

下面举一些平行交替的例子，順便分析一下主音轉移的过程。

# 翻身五更

“月芽五更”調

汉族 东北

中板

一 更 里 月 芽 沒 出 来 呀 啊， 全 体 会 员，

你 要 听 明 白 呀； 压 迫 受 了 几 千 年 呀 啊，

要 诉 苦， 在 今 天， 要 诉 苦， 在 今 天； 哎 呀 我 說 那 个 苦 呀，

苦 呀 苦 也 訴 不 完 哪， 哎 呀 哎 呀！

这里是“D 羽—C 徵”。开始时輪流強調 A 和 G，衬托出 D 的稳定性。假若第 6 小节第三拍落韵在 D，而不是用 G C 搶出一个新的句子“压迫受了……”，那就会产生很强的稳定感和結束感，D 的主音地位就表露得十分显著；可是，曲調也就很难繼續进展了。巧妙的是，在这第三拍上用不稳定的音級搶出了一个新的句子，它停在色彩音 F 上，造成很新鮮的对比。F 在这里被強調，是意外的；但同时，它又正是准备以后向徵調式交替的“伏笔”。从全曲来看，上下句的落韵构成变格呼应：C 如算主音，F 是它的下属音。但 F 的功能作用并没有一下子就显露出来，因为后面紧接着的 仍然回到 D 羽調。只是在此以后，F 才再一次被強調（）。往后又強調了 C（），至此，羽調式的两个色彩音都被強調了，它們跟原

来的下属音G一起,构成了一组新的调式骨架——F C G。因此,最后结束时落在C上就十分自然,完全稳定了。在以上的分析中,我們可以特别注意到,是什么样的条件使得某一个音(这里的F)最初表现出色彩性,以后又由于什么样的条件,使它转变为功能音。

中速 活泼 打 连 厢 汉族 四川

领 合

正 月 呀 里 来 呀 龙 灯 儿 耍 哟! 柳 哇 柳 哇 连 柳 哇!

二 月 呀 里 来 呀 风 啊 箏 儿 扎 呀! 荷 花 柳 得 儿 郎 得 儿 海 棠 花。

开始是D羽调。按照四川的羽调式民歌的音调特点,主音上小三度的音级是特别得到强调的。因此,虽然A是属音,它在曲调里的分量反不如色彩音F。F和G两音轮流被强调,它所衬托的调性中心正是徵音C。这样,只要略略强调这个C,它就稳定,从而很容易完成调式交替。

中板 打 麦 歌 汉族 安徽

领 合 领 合 领

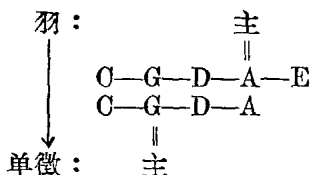
姐 跟 小 郎 打 麦 场 来, 哟 嗬 咳! 哟 嗬 来! 哟 嗬 来! 一 转 子 讲 得

听 不 得 罗, 哟 嗬 咳, 哟 嗬, 海 棠 花 开 么 哟 嗬 咳, 哟 嗬 咳!

这里是“A羽—G徵—A羽”。这交替在曲式上是离调性质的。第8、9两小节,突然出现以两个色彩音为落音的短歌腔,由于先作落音的是相生较远的色彩音C,所以当较近的色彩音G作落音时,它就显得特别稳定,调性顿时转移到G。往后,被强调的音又恢复为A和E,即原调的

主音和属音。这样马上就回到原来的调性上了。所以说，第 8、9 两小节可以看作离调；它是一时强调色彩音的结果。

我们还要指出，上例的徵调式，是一种四声音阶的徵调式——单徵调式，因此，互相交替的两个调式，音列并不完全相同。



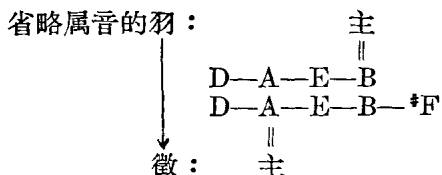
下例也有类似的情况，不过，反转过来而以羽调式为四声音阶的调式——这是省略属音的羽调式。

### 割麦歌

汉族 湖北



\*F 音一直到倒数第 4 小节才出现，但这小节在音调上是跟后一小节合为一体的，这两小节的歌腔则跟最后两小节的歌腔一样，已是以 A 为主音的了。所以这个 \*F 只包含在后面的徵调式中。



这两个例子中，互相转换的两个调式音列既不完全相同，也就不是真正

的交替了(交替应是同音列的調式轉換)。但这些調式轉換的效果,却仍然跟交替十分接近。这是因为:在这里,四声音阶里作为某調式主音的音,在五音中的地位也正是某音。具体地说,在第一例中,四声音阶里作为徵調式主音的 G,在五音中也正是徵音;第二例中,四声音阶里作为羽調式主音的 B,在五音中也正是羽音。这样,前后是吻合的。如果不是这样吻合,效果就会不像交替而像轉調(到讲狭义轉調的部分将見到实例①)。这里,則由于这样吻合,就有交替的效果,我們也就可以把这种調式轉換看作特种的交替。

上面的第二例中,羽調式的調性之建立,并不是用功能圍繞的方式;它所強調的功能音只有两个: B、E, 其中 B 強調得更多,成为主音。如果徵調式的調性也不用功能圍繞的方式来建立,即不強調宮音而仅仅更多地強調徵音,来使徵音成为主音,那么,結果就会是这样:全曲的功能音只有三个,好像是商調式的調式骨架一样,但主音却不在商而在羽和徵两音上游蕩,好像是在商調的属調和下属調上輪流进行。这时,羽和徵的来回交替就好像是商調式分解的結果。下面便是一个例子:

### 小小水車长又长

中速 愉快      汉族 安徽

小小水車 长又长 那么 呀 哟! 呀 哟! 起早歇晚么 哟!

哟 咳 車水 忙那么 那就好了, 哟 咳 車水 忙那么 那就好了。

这里是“A 羽—G 徵”。全曲只有三个曲調支柱音: G、D、A。此外的

① 参阅本书第 135、136 页。

宫音 C 和角音 E 的用法都是经过音或装饰音式的, C 表现为羽类色彩音, E 表现为徵类色彩音。这一切,都像 D 商调一样。但现在,在曲式上却布置成这样:上句里 A 的稳定性超过 D,下句里 G 的稳定性又超过 D。这样,我们就看到,由于商调的属音和下属音轮流充当了主音,商——徵和羽两类色彩混合的——调式就分解为“羽—徵”交替。

还有一个十分独特的例子:

英雄人物数今朝 汉族 广东

喊 涯 唱 歌 涯 就 唱, 山 歌 放

便 两 三 躍; 唱 得 荒 山 生

翠 柳, 唱 得 瘦 地 出 谷 多。

这里,大部分的音调都强调 F 和  $\flat B$ ,它们和另一个支柱音 C 一起,组成 F 徵调的调式骨架;但最重要的两次句末停顿都在 G,第一次句末停顿在 D,它们跟另一支柱音 C 一起,却组成 G 羽调的调式骨架。因此,形成了色彩性的调性摇晃,它在这支歌里表达了十分激动的心情。

在越南民歌中,也有运用徵和羽来回交替的例子:

击鼓对唱 越南北部

击 鼓 对 唱

这里是“D 徵—E 羽—D 徵—E 羽”。开始时调性显然在 D，是徵调式。第 7 至 10 小节，却强调了 B、E、A，形成一组新的调式骨架，使调性在 E。因此，当第 10 小节落韵在 A 时，让人感到是在羽调式的下属音上终止。以后调性回到 D，又是徵调式。到曲末，又经过强调 B 而落到 E，构成明显的羽调式的正格终止。这支歌是幽默的，所用的这种灵活机动的色彩性交替手法，增强了歌曲的幽默气氛。

以上是平行交替。下面要讲另一个重要的色彩性交替：“角—徵”交替。

“角—徵”交替时，主音作小三度的转移，这样，它比平行交替更富于色彩对比。这一交替，是角调式的特殊旋法带来的自然结果。在第三章曾分析过，角调式是一个富于色彩性的调式，它的重要音级，除了主音以外，就是主音上方和下属音上方的羽类色彩音，即徵音和宫音。这两个色彩音已被强调，如果再略略强调另一个色彩音——主音下方的羽类色彩音，即商音，那么就立刻能构成一组新的调式骨架，它托出的主音，正是徵音。

第一章曾举过的河套民歌《打连成》里，是“D 角—F 徵”。在角调式强调色彩音  $\flat B$  的条件下，倒数第 4 小节的“哪司哟哟咳”停顿在 C，并且也略略强调了 F，这就为最后的调式交替作好了准备。下面这个例子，两头是角调式，中间一段有转换到徵调式的意思：

### 一根竹竿容易弯

汉族 湖南







第6小节停顿在C，第8小节停顿在F，这两个偶数的小节显示调性转移到徵音F。不过第5、第7两小节却好像有转移到羽音G的意思。但从曲式上看，偶数小节的力量比奇数小节要强些，所以仍可认为，第8小节是交替到徵调式了，只是确定性不那么大了。第三个例子是经过宫调式而交替：

### 春 米 歌



在第11、12小节突然以宫音C为支点而作助音进行，这里好像交替到宫调式；这跟前面角调式的对比是很有色彩的，同时也是不大稳定的。到后来就表明，这里强调宫音是为后面确立徵调式作准备的。

上一例已包含有“角—宫”交替的因素。用宫与角互相交替的歌很少，它在音调上、色彩上都很新鲜。这里我们举出朝鲜南部庆尚南道的民歌《密阳阿里郎》。调性在角音和宫音上来回游荡，这种富于对比的调

密 阳 阿 里 耶

快 快活地

朝鲜 庆尚南道



在第三章所建立的同主音綜合观念中,我們已經了解,相邻兩調式只有一音之差,只要作半音的变换就可以改变調式。由此可見,这种半音在調式音阶中具有变化半音的意义。但另一方面,这种半音音程在現代的記譜形式上是所謂“自然半音”。这里,内容上的变化半音同形式上的自然半音相矛盾<sup>①</sup>。而且,在通常的观念中,自然半音的形式掩

A musical staff in G-clef showing the scale of Gong (宮). The notes are: Gong (G), Shang (A), Jue (B), Qing Jue (C), Zhi (D), Yu (E), Bian Gong (F#), and Gong (G).

三才と云ふは

盖了变化半音的内容，因此，如果我们断言，在我们这个调式体系里，E F、B C、\*F G、A <sup>b</sup>B 等等都是变化半音，就不免令人怀疑。我们也就需要反身自问，这种记谱形式上的自然半音之所以会造成调式变换，是不是一个调式观念问题呢？我国古代理论中把这种半音叫做宫与变宫、角与清角，是否也只是一种名称上的习惯呢？换句话说，我们把那在大小调体系称为自然半音的半音音程认作变化半音，是否仅属主观的东西呢？还是这种分歧确也反映着外表相同的两种半音在律学实质方面的客观区别呢？

这个问题的答复，有重要意义，它涉及五声音阶基础的存亡问题。如果说，我们之认半音为调式音级的变化只是一种主观的东西，它在客观上却是两个音级间的音程距离；那就应该推论出，这种观念不符合客观存在，将来必会消灭。于是，也就可以得出这样的结论：小三度之被认作相邻两音级间的音程距离只是一种主观的东西，客观上在这里是跳过了、缺掉了一个音级；因此，把五声音阶的调式认作调式体系的基础也只是一种主观的东西，只是把残缺的音阶当成基础，这种观念当然必将在调式音阶完备化的历史发展过程中归于消灭。这是第一种回答所必然导致的逻辑的结论。如果回答不是那样，而是说，我们所认为变化半音的音程在客观上确实不同于大小调所认为自然半音的音程，确实具有变化半音的实质，那么，在逻辑上就必然导致一系列完全相反的结论。

因为这个问题是如此之重要，所以我们特地在此专事分析。现在我们把问题归结为：五度相生调式体系的“小二度”跟大小调体系的自然半音是不是一件东西？这需要由分析两个半音音程的律学内容来作出回答。

每一个半音音程的律学内容，我们都作两方面的考察：一、它的频

率比数；二、它的音程大小。大小調体系的小二度，是純四度与純律大三度之差；所以，其頻率比数是  $15:16$ ①，其大小为  $\frac{1}{2} + 0.06$  平均律全音②。五度相生的小二度，是五度相生的小三度与大二度之差；所以，其頻率比数是  $243:256$ ③，其大小为  $\frac{1}{2} - 0.05$  平均律全音④。这些数据說明，两个調式体系的小二度根本不是一件东西。就两者的頻率比数来比較，五度相生的小二度比大小調体系的复杂得多，那就是說，相距半音的两音相融洽的程度差得多，相排斥的程度高得多。就两者的音程大小来比較，五度相生的小二度比大小調体系的小得多——小  $0.11$  平均律全音。这两个小二度在这两方面的差別造成了如下的

$$\begin{array}{lcl} \textcircled{1} & \text{純四度的頻率比数是} & 3 : 4, \\ & \text{純律大三度的頻率比数是} & 4 : 5, \quad \text{連比为:} \\ & & 12:15:16, \text{得知:} \\ & \text{純律小二度的頻率比数是} & \underline{15:16.} \end{array}$$

$$\begin{array}{lcl} \textcircled{2} & \text{純四度} = 2 \frac{1}{2} - 0.01 \text{ 平均律全音,} \\ & \text{純律大三度} = 2 - 0.07 \text{ 平均律全音, 相減得:} \\ & \text{純律小二度} = \underline{\frac{1}{2} + 0.06 \text{ 平均律全音.}} \end{array}$$

$$\begin{array}{lcl} \textcircled{3} & \text{五度相生小三度的頻率比数是} & 27 : 32, \\ & \text{五度相生大二度的頻率比数是} & 8 : 9, \quad \text{連比为:} \\ & & 216:243:256, \text{得知:} \\ & \text{五度相生小二度的頻率比数是} & \underline{243:256.} \end{array}$$

这个音程在古希腊称为 Limma。

$$\begin{array}{lcl} \textcircled{4} & \text{五度相生小三度} = 1 \frac{1}{2} - 0.03 \text{ 平均律全音,} \\ & \text{五度相生大二度} = 1 + 0.02 \text{ 平均律全音, 相減得:} \\ & \text{五度相生小二度} = \underline{\frac{1}{2} - 0.05 \text{ 平均律全音.}} \end{array}$$

不同：在大小調体系里相距小二度的两音，能在一个基本調式里并存，成为同一調式的两个音級；而在五度相生調式体系里相距小二度的两音，則不能并存于同一基本調式，只能是同一音級的变化而足以影响調式。

为了将五度相生小二度在实质上是变化半音这个道理說得更加明了，我們还可以拿大小調体系的变化半音——增同度，来跟它比較一下。那里的变化半音有两种：一种是純律的大三度与小三度之差，其頻率比数是  $24:25$ ①，其大小为  $\frac{1}{2}-0.15$  平均律全音②；另一种是大全音与純律小二度之差，其頻率比数为  $128:135$ ③，其大小为  $\frac{1}{2}-0.04$  平均律全音④。我們可以看到，五度相生的小二度在两方面都跟它們

① 純律大三度的頻率比数是  $4 : 5$ ,

純律小三度的頻率比数是  $5 : 6$ , 連比为:

$20:24:25$ , 得知:

純律增同度的頻率比数是  $\frac{24:25}{20}$

② 純律大三度  $= 2 - 0.07$  平均律全音,

純律小三度  $= 1 \frac{1}{2} + 0.08$  平均律全音, 相减得:

純律增同度  $= \frac{\frac{24:25}{20}}{2} - 0.15$  平均律全音。

③ 大全音的頻率比数是  $8 : 9$ ,

純律小二度的頻率比数是  $15 : 16$ , 連比为:

$120:128:135$ , 得知:

第二种增同度的頻率比数是  $\frac{128:135}{120}$

④ 大全音  $= 1 + 0.02$  平均律全音,

純律小二度  $= \frac{1}{2} + 0.06$  平均律全音, 相减得:

第二种增同度  $= \frac{\frac{128:135}{120}}{2} - 0.04$  平均律全音。

有共同之处。就频率比数来看,这两种增同度都比純律小二度复杂,因而相斥程度較高。在这一点上,五度相生小二度亦然,而且复杂程度和相斥程度更高。就音程大小来看,这两种增同度都比純律小二度小,与純律小二度之大于平均律半音相反,它們都小于平均律半音。在这一点上,五度相生小二度亦然,也是小于平均律半音,并且其大小正介于这两种增同度之間。

总之,五度相生的小二度,無論在性质上、大小上,都接近于大小調体系里的变化半音——增同音,而区别于大小調体系里的自然半音——小二度。这就說明,五度相生的小二度,虽然在記譜形式上是自然半音,在律学的内容和实质上却是变化半音。

我們的調式体系为什么以五声音阶調式为基础?并不是因为我們只知道五个音的調式,我們知道十二个半音(六律六呂)比其他民族都早。也不是因为我們听不慣半音进行。民間歌手和戏曲演員不仅善于分辨半音,而且能用不同大小的半音来表达十分細膩的感情变化。根本的原因在于,我們的調式体系是五度相生的。五度相生的結構是原因,五声音阶为基础是結果。結構邏輯的五度相生原理,是我們这調式体系的本质,基本調式的五声音阶形态,是其現象。当五度相生达到四次时,音律的关系已經相当远,造成的色彩也相当丰富,已經足以形成具有充分表現力的完整的調式。如果再相生一次,就产生了过于强烈的音响冲突(243:256)和过于窄小的音程距离( $\frac{1}{2}-0.05$ 全音),而使調式开始复杂化了。在复杂化的調式(六声音阶、七声音阶、以及更多声的五度相生調式)里,把五声的基本調式里的各种音調原素加以多样的綜合,以进一步挖掘和发展它們的表現力。但無論如何,这些复杂調式不能吞沒五声音阶調式的基础意义,由于这些調式的复杂性和五声

調式的完整性，它們不可能取五聲調式而代之，自己變成基本調式。它們只可能是基本調式的發展形態。六聲音階調式是基本調式的發展<sup>①</sup>；七聲音階調式是其進一步發展<sup>②</sup>；而更進一步，還可以發展為八聲音階和九聲音階的調式<sup>③</sup>。

既然明確了我們這個調式體系之所以以五聲音階為基礎，是五度相生的調式結構邏輯所客觀地決定了的，也就有理由斷言：一、只要五度相生的調式結構邏輯得到保存，五聲音階的基礎意義就不會消滅，而古代樂理中的變宮、清角等名稱就始終有其科學價值而不容廢止；二、只有當五度相生的調式結構邏輯遭到改變的時候，五聲音階才不能再作為調式基礎而存在。可是這同時也就意味着，如果我們這調式體系

---

① 有人把六聲音階看作七聲音階的省略，因而否認六聲音階調式的存在。這種觀點，跟以五聲音階調式為基礎的大前提是矛盾的。因為，既然基礎是五聲音階，它的複雜化過程就必然是逐步地經過六聲音階的形態而到達七聲形態。在我們的民歌中，六聲音階調式的曲調比七聲的多得多。否認它的存在是不現實的。把六聲音階看作七聲音階的省略，實質上是在這個問題上丟棄了我們公認的大前提，而把七聲音階調式認作基礎。

② 有人想把我們這調式體系里的七聲音階說成跟大小調體系里的那樣簡單的調式，反對每個基礎調式都可以發展為三種七聲音階形態，說是這樣太“煩瑣”。這同樣是一種跟以五聲音階調式為基礎的大前提相矛盾的观点。他們沒有看清，正由於我們的調式體系以五聲音階調式為基礎，其七聲音階調式就具有非常豐富多彩的音調組織和表現手段，其結構也不可能不是複雜得多的。如果無視這一點，而拿大小調體系的七聲音階觀念來硬套，那就是削足就履了。

③ 有人認為，提出“八聲音階”和“九聲音階”是巧立名目，臆造調式。其實，以五聲音階為基礎的調式既然可以有各種六聲和七聲的形態，也就同樣可以有八聲和九聲的形態。在八、九聲的形態里，附加音跟最相近的基本音的音程關係，仍然可以同在六、七聲的形態里一樣，不過是變凡的關係，即，相距五度相生小二度的音程，不同的只是在各附加音之間關係比較複雜而已。所以，如果我們認清了我們的調式體系以五聲音階為基礎這個大前提，那麼，就可以理解，每一個基礎調式的八、九聲音階形態的存在，是跟其六、七聲音階形態同樣合理的。

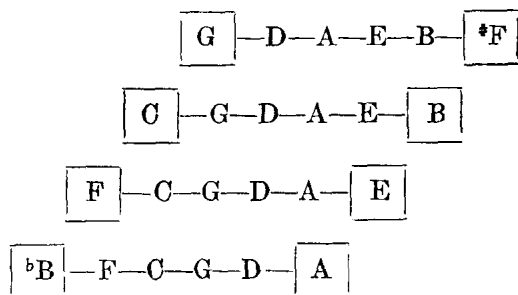
的五度相生本质被遗忘、被曲解、被偷换、被篡改，那么，所谓以五声音阶为基础就只能仅是一个假像，这种丧失了本质的假像，是不能久存的。固然，今天有不少人一面曲解五度相生的调式本质，同时又抱定以五声音阶为基础，但是，这两件事情彼此间的逻辑矛盾，是不依当事人的意志为转移的。

上面我們詳細地分析了变凡的音律实质和它对五声基础的重要意义。現在我們要轉入变凡的具体情况。第一步，先看一看变凡和“五音”的关系；第二步，再看一看变凡和五个基本调式的关系。

我們知道，变凡这种半音音程，是在五度相生五次时得到的，在属方面得到低半音，在下属方面得到高半音：



反过来说，任何两个相隔五个五度級的音，就发生变凡的关系，低半音者必在属方面，高半音者必在下属方面：



对于这种性质的低半音和高半音，古代已有名称，低半音称为“变”，高半音称为“清”。这样，当我们来看任何两个相隔五个五度級的音的时候，就有如下的关系：如果下属方面这头的是某音（例如宫音），那么属方面那头的就是它的“变”（例如变宫）；如果属方面这头的是某音（例如



角音),那么下屬方面那头的就是它的“清”(例如清角)①。而这里所說的相隔五个五度級,也正是剛剛跨出五音范围的情况,因此,在属方面一跨出角音就有变宮,在下屬方面一跨出宮音就有清角。結果,我們就有了这样一种伸延的五度鏈索:

清	清	清	宮	徵	商	羽	角	变	变	变
商	羽	角	宮	徵	商	羽	角	宮	徵	商
F	C	G	D	A	E	B	*F	*C	*G	*D
♭B	F	C	G	D	A	E	B	*F	*C	*G
♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	*F	*C
♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	*F
♭D	♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B

前面已經說過,現代的記譜形式跟我們的調式的音級內容是有矛盾的。上面这个图表,已将这矛盾全面展示出来。現在归納一下,以便明确矛盾的各种表現,免得在分析調式轉換时被相反的記譜形式所迷惑。

第一、在譜上,音列向属方面推移时出現升号,向下屬方面推移时出現降号。但在“五音”这边,情况恰恰相反,属方面出現低半音的“变”音,下屬方面出現高半音的“清”音。“变”音的出現和“清”音的还原,我們統称“向下变凡”。反之,“清”音的出現和“变”音的还原,統称为“向上变凡”。变凡的向上向下所处的方位,跟我們习惯升降号所处的方位是正好相反的:习惯上,属方面有 $\sharp$ ,下屬方面有 $\flat$ ;这里是,属方面有向下变凡,下屬方面有向上变凡。

第二、当在“五音”这边是同一音級的变化时,在譜上所記的总是两

① 古代的名称不够系統化,“清角”往往称做“变”,“清羽”这名称常常不用,却称做“閏”。現在我們把“清”的定义确立起来,同时把名称系統化一下:叫做“清角”、“清羽”等等。

个不同的音名。例如，我們拿字母音列的第三行来跟汉字音列对照一下，就看到：宫和变宫相当于 C 和 B，徵和变徵相当于 G 和  $^{\sharp}F$ ，商和变商相当于 D 和  $^{\sharp}C$ ，角和清角相当于 E 和 F，羽和清羽相当于 A 和  $^bB$ ，商和清商相当于 D 和  $^bE$ 。变凡关系的記譜形式就是如此。

第三、当在譜上是同一音名的变化时，在“五音”这边却反而总是不同的音級。例如，我們拿每行字母音列中的 F 和  $^{\sharp}F$  两音来跟汉字音列中的相应两音对照一下，就看到，第一行的 F 和  $^{\sharp}F$  相当于清商和角，第二行的相当于清羽和变宫，第三行的相当于清角和变徵，第四行的相当于宫和变商。

这个音程，記譜形式是“增同度”，但它所包含的調式音級方面的意义倒是一个特別縮小的二度，因为它是相邻两个音級間的音程距离<sup>①</sup>。不过，这种二度跟大小調体系里的小二度又是完全不同性质的。它的频率比数复杂无比(2048:2187<sup>②</sup>)，虽然音程的大小是跟普通的小二度相仿的( $\frac{1}{2}+0.07$  全音<sup>③</sup>)。为避免各种混淆，我們不称之为小二度或

① 上述的四对音級，撇开音級变化來說就是：商和角，羽和宫，角和徵，宫和商。都是相邻音級。如果說，羽和宫相距一个較大的二度，宫和商相距一个較小的二度，那么，这里这种特別縮小的二度就可以說是减二度了。

② 这个音程是大二度与变凡音程之差。

五度相生大二度的频率比数是  $8 : 9$ ,

变凡音程即五度相生小二度的频率比数是  $243:256$ , 連比为:

$1944:2048:2187$ , 得知:

五度相生增同度的频率比数是  $\frac{2048:2187}{\text{~~~~~}}$

它在古希腊称为 Apotome。

③ 五度相生大二度 =  $1 + 0.02$  平均律全音,

五度相生小二度 =  $\frac{1}{2} - 0.05$  平均律全音, 相减得:

五度相生增同度 =  $\frac{1}{2} + 0.07$  平均律全音。  
~~~~~

減二度，而称之为“复变凡”。这意思是說，我們把它看作两个变凡的复合。因为，凡是出現这种音程的旋律音調，必然涉及相邻两个音級一起变凡。上述的清羽和变宮、清角和变徵，名称本身就說明了这件事。即使在上述的清商和角、宮和变商两个关系中，事情也还是这样；因为，如果用清商，不可能不兼用清角，如果用变商，不可能不兼用变宮<sup>①</sup>。这种复变凡音程，是相隔七个五度級的兩音之間的关系，所以它也是八声以上音阶形态的标志。

复变凡是一个极其复杂、极其疏远的音程关系，所以当各基本調式使用附加音的时候，通常不让附加音跟任何基本音发生复变凡关系。在附加变宮、清角、变徵、清羽这些音的时候，不发生这种情形。因为，变宮是跟清羽，变徵是跟清角互为复变凡关系的，不涉及基本的五音。一到使用变商或清商的时候，这种情形就出現了，它們是跟基本音——宮或角——互相冲撞的。这就可以解釋，为什么在民間音乐中极少用变商和清商（簡譜的  $\sharp 1$  和  $\flat 3$ ），而将附加音的范围限于变宮、清角、变徵、清羽四个。同时，这也可以說明，为什么我們的音阶形态限于九声而不提十声音阶。因为，从清羽一直到变徵只包括九个音，如再增加一个，就不得不在变商和清商之中選擇一个了。

变凡跟五个音級的关系已談过了。現在来談变凡跟基本調式的关系。

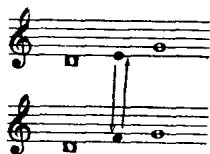
第三章所建立的同主音綜合观念（第 72 頁）告訴我們，各基本調式在同主音条件下互相轉換时，参与变凡的音共有四对八个。为便于观

---

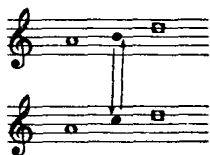
① 从旋法来看，清商是就其上方直接依賴于清角，就其下方依賴于宮音的；变商是就其下方直接依賴于变宮，就其上方依賴于角音的。对于清商來說，角音是它所依賴的清角之向下变凡；对于变商來說，宮音是它所依賴的变宮之向上变凡。

察由于变凡在音阶中所处地位(与主音相距的音程)不同而調式所受变凡的影响也就不同,我們把音阶切成两个半截,下属音以下算下半截,属音以上算上半截。参与变凡的音,在每半截里都有两对四个。其中一对是色彩音和色彩音互相变凡,另一对是色彩音和功能音互相变凡。

色彩音和色彩音互相变凡,也就是徵类色彩和羽类色彩互换。当徵类色彩音换成羽类色彩音时,就是向上变凡;反之,就是向下变凡。这在音阶的两个半截里各有一对。下半截里的一对,是单徵色彩音和羽調式的濃色彩音:

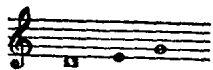


上半截里的一对,是徵調式的濃色彩音和单羽色彩音:

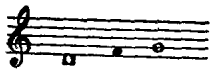


我們知道,这四个半截音阶,每一个都可以在两个不同的調式里作为其結構的基本成分而出現。这样,每一对色彩音的变凡,一方面規定了所用調式的范围,另一方面却不限死在一对調式里。就是說,每一对变凡都可以涉及四个調式。而每一个色彩音,是作为五音或其音級变化中的哪个,也因此就有四个可能。徵类色彩音可以作为羽音、角音、变宮、变徵,羽类色彩音可以作为徵音、宮音、清角、清羽。現在分述如下:

第一对变凡:



是徵和商两个調式里的基本成分。



是羽和角两个調式里的基本成分。所以：

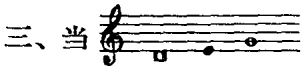


一、当 作为商調式里的成分而将色彩音向上变凡时，就轉成同主音的羽調式。这时，E本是角音，F作为清角而出現（以后成为宮音）。



二、当 作为羽調式里的成分而将色彩音向下变凡时，就轉成同主音的商調式<sup>①</sup>。这时，F本是宮音，E作为变宮而出現（以后成为角音）。

这一对用法是相邻两調式的同主音轉換，关系到六声音阶調式的形成。其实例将在下一章讲“商羽”和“羽商”調式时看到。



三、当 作为徵調式里的成分而将色彩音向上变凡时，就轉成同主音的羽調式（这需要有上半截音阶里的色彩音向上变凡来配合<sup>②</sup>）。这时，E本是羽音，F作为清羽出現（以后成为宮音；当然，也可能后来成为清角，那样就成为第一項所讲的情形了）。这是隔开一个調式的，即远邻两調式的同主音轉換。它关系到七声音阶徵調式的一种形态的产生，在第七章讲“羽徵”調式时将看到它的实例。



四、当 作为角調式里的成分而将色彩音向下变凡时，就轉成同主音的商調式（这需要有角調特征音向下变凡来配合）。

① 但如果原来的羽調式里省略了上半截音阶里的色彩音——单羽色彩音，那么这一变凡后所轉成的就不是商調式，而是单徵調式。

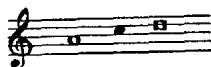
② 如果原来的徵調式是单徵調式就不发生配合的問題。单徵調式的上半截音阶里没有色彩音，不必要也不可能变凡。只消把单徵調式里唯一的色彩音向上变凡，就变成羽調式。

这时, F 本是徵音, E 作为变徵而出现(以后成为角音;当然,也可能后来成为变宫,那样就成为第二项所讲的情形了)。这也是远邻两调式的同主音转换。它关系到七声音阶角调式的一种形态的产生,在第七章讲“商角”调式时将看到它的实例。

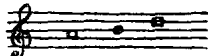
第二对变凡:

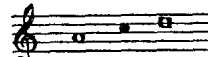


是宫和徵两个调式里的基本成分。

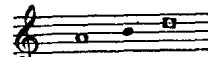


是商和羽两个调式里的基本成分。所以:

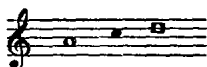
一、当  作为徵调式里的成分而将色彩音向上变凡时,就转成同主音的商调式<sup>①</sup>。这时, B 本是角音, C 作为清角而出现(以后成为宫音)。

二、当  作为商调式里的成分而将色彩音向下变凡时,就转成同主音的徵调式。这时, C 本是宫音, B 作为变宫而出现(以后成为角音)。

这一对用法是相邻两调式的同主音转换,关系到六声音阶调式的形成。其实例将在下一章讲“徵商”和“商徵”调式时看到。

三、当  作为宫调式里的成分而将色彩音向上变凡时,就转成同主音的商调式(这需要有宫调特征音向上变凡来配合)。这时, B 本是羽音, C 作为清羽而出现(以后成为宫音;当然,也可能后来成为清角,那样就成为第一项所讲的情形了)。这是隔开一个调式的,即远邻两调式的同主音转换。它关系到七声音阶宫调式的一种形态的产生,在第七章讲“商宫”调式时将看到它的实例。

① 但如果原来的徵调式里省略了下半截音阶里的色彩音——单徵色彩音,那么这一变凡后所转成的就不是商调式,而是单羽调式。

四、当  作为羽調式里的成分而将色彩音向下变

凡时,就轉成同主音的徵調式(这需要有下半截音阶里的色彩音向下变凡来配合<sup>①</sup>)。这时,C本是徵音,B作为变徵而出現(以后成为角音;当然,也可能后来成为变宮,那样就成为第二項所讲的情形了)。这也是远邻两調式的同主音轉換。它关系到七声音阶羽調式的一种形态的产生,在第七章讲“徵羽”調式时将看到它的实例。

現在来看另外两对变凡,即色彩音和功能音互相变凡。这在音阶的两个半截里也各有一对。下半截里的一对,是宮調特征音和下属音:



上半截里的一对,是属音和角調特征音:

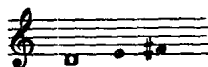


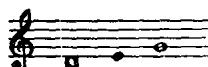
我們知道,这里头一个半截音阶只在宮調式里作为調式的基本成分而出現,末一个半截音阶只在角調式里作为調式的基本成分而出現。所以,这两对变凡所造成的調式变化,比前两对的情况要简单一些。每一对变凡都只涉及三个調式。每一个参与变凡的音的身份,也就只有三个可能:在第三对变凡里,它們不可能作为羽音和清羽;在第四对变凡里,它們不可能作为徵音和变徵。

---

① 如果原来的羽調式是单羽調式就不发生配合的問題。单羽調式的下半截音阶里没有色彩音,不必要也不可能变凡。只消把单羽調式里唯一的色彩音向下变凡,就变成徵調式。

### 第三对变凡：

 是宮調式里的基本成分。

 是徵和商两个調式里的基本成分。所以：

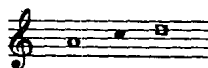
一、当宮調特征音向上变凡时，就轉成同主音的徵調式。 $\sharp F$ 本是角音，G作为清角而出現(以后成为宮音)。

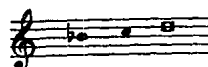
二、当徵調式的下属音向下变凡时，就轉成同主音的宮調式。G本是宮音， $\sharp F$ 作为变宮而出現(以后成为角音)。

这一对用法是相邻两調式的同主音轉換，关系到六声音阶調式的形成。其实例将在下一章讲“宮徵”和“徵宮”調式时看到。

三、当商調式的下属音向下变凡时，就轉成同主音的宮調式(这需要有上半截音阶里的色彩音向下变凡来配合)。G本是徵音， $\sharp F$ 作为变徵而出現(以后成为角音；如果成为变宮，就跟第二项一样)。这是远邻調式的同主音轉換。它关系到七声音阶商調式的一种形态的产生，在第七章讲“宮商”調式时将看到它的实例。

### 第四对变凡：

 是商和羽两个調式里的基本成分。

 是角調式里的基本成分。所以：

一、当羽調式的属音向上变凡时，就轉成同主音的角調式。A本是角音， $\flat B$ 作为清角而出現(以后成为宮音)。

二、当角調特征音向下变凡时，就轉成同主音的羽調式。 $\flat B$ 本是宮音，A作为变宮而出現(以后成为角音)。

这一对用法是相邻两調式的同主音轉換，关系到六声音阶調式的形成。其实例将在下一章讲“羽角”和“角羽”調式时看到。

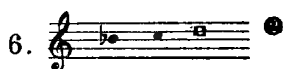
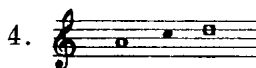
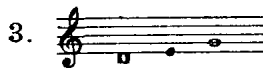
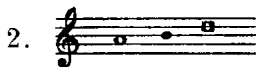


三、当商调式的属音向上变凡时，就转成同主音的角调式（这需要有下半截音阶里的色彩音向上变凡来配合）。A本是羽音， $\flat B$ 作为清羽而出現（以后成为宫音；如果成为清角，就跟第一项一样）。这是远邻调式的同主音转换。它关系到七声音阶商调式的又一种形态的产生，在第七章讲“角商”调式时将看到它的实例。

以上我们把四对变凡从同主音观念中一一取出，分别说明使用时的各种情况，并指出它们跟一部分六声、七声音阶调式的联系。这样讲法，虽然详细，但失之烦琐。现在我们把它们放回到同主音综合观念中去，就可以对变凡的规律性一目了然了。

第一、变凡的向上、向下跟调式转换的方向，关系是固定的：向上变凡，调式就向属方面转；向下变凡，调式就向下属方面转①。

第二、半截音阶共有六个，它们是按一定秩序互变和相配的。如果用从宫到角的顺序，这个秩序可以表述如下：



这个秩序在于,相邻的两半截总能配成一个基本調式,相隔一个数的两半截总有一对变凡。从这个秩序来看,变凡对調式轉換关系的影响是这样:

1. 当音阶的某一半有变凡时,另一半所用的如果是它們所間隔的半截音阶,那就是相邻两調式的轉換。例如,当变凡是1和3互換时,音阶的另一半用的若是2,那就是宮和徵两調式的互轉。这时,参与变凡的音只作为清角或变宮而出現。它所关系到的音阶也只是六声音阶。

2. 当音阶的某一半有变凡时,另一半所用的如果是在它們的間隔以外的半截音阶,那就是远邻两調式的轉換。例如,当变凡是2变换成4时,音阶的另一半用的若是1,或者,当变凡是3变换成1时,音阶的另一半用的若是4,那就是宮和商两調式的互轉。这时,参与变凡的音总要作为清羽或变徵而出現。这也就需要另一半截也变凡,換成它們所間隔的半截音阶,否則,就要产生一种七声音阶。

第三、变凡后,新加入的色彩音的类别和濃度,跟所形成的具体調式,关系是固定的:新加入的是徵調濃色彩音,就形成徵調式;新加入的是羽調濃色彩音,就形成羽調式;新加入的是宮調特征音,就形成宮調式;新加入的是角調特征音,就形成角調式。新加入的如果是单徵或单羽色彩音,調式的形成比較灵活:当原来有单羽色彩音时,变凡后加入

---

① 这跟我們讲音列时恰恰相反。那时我們說,向下变凡在属方面,向上变凡在下属方面。現在为什么反过来了?这是因为,在主音不动的条件下,音列若往属方面推移,主音在音列中的地位就相对地轉移到下属方面,因而調式就向下属方面轉移。反之亦然。

② 每半截可以其色彩的类别和濃度来称道: 1. 有宮調特征音的; 2. 有徵調濃色彩音的; 3. 单徵的; 4. 单羽的; 5. 有羽調濃色彩音的; 6. 有角調特征音的。这是从徵类的最濃色彩起,逐步变淡,再开始羽类色彩,从淡变濃,直到最濃。如把順序顛倒过来,也同样可以表述这个秩序。

的单徵色彩音造成商調式,否則就形成单徵調式;当原来有单徵色彩音时,变凡后加入的单羽色彩音造成商調式,否則就形成单羽調式。

这就是变凡影响調式的簡單規律。

变凡的具体运用,論到它在曲式和音調方面的不同表現,可以大致分为四种情形:一、分段的;二、在曲式上融合;三、在音調上融合;四、半音进行。

一、分段的:一个乐段结束后,另一乐段用同主音的另一調式,发生变凡。这种用法在地方小戏的唱腔衔接时常能遇到。通常用的是相邻調式的变凡衔接。例如,黄梅戏中男平詞和女平詞的衔接就是这样:男平詞总是宮調式的,女平詞总是徵調式的,而主音保持不变<sup>①</sup>。不相邻調式的变凡衔接較少。这里举一个羽和徵变凡衔接的例子:



(引自越南潮剧《咳莫伊》)

① 参阅王兆乾編:《黄梅戏音乐》,安徽人民出版社,1957年版。第356—358頁。

第一段用 D 羽調，第二段一出来突然将两个色彩音都向下变凡——这一瞬間情緒驟然热烈起来——轉成 D 徵調。唱完第二段，准备回过头来再唱第一段，这时伴奏过門又突然将两个色彩音都向上变凡——显得特別怡然自得——轉回 D 羽調。

二、在曲式上融合：在乐段内部，这一句用这个調式，那一句用同主音的另一个調式；或者，在同一乐句内，两个乐节用同主音的两个調式。

走 西 口

汉族 蔡哈尔

咸 丰 正 五 年， 故 事 出 了 一 个 鲜，

出 在 咱 们 山 西 省 那 么 府 呀 么 府 太 原。

上句用 C 商調，下句用 C 徵調。

手 拉 住 那 哥 哥 的 手， 送 到 哥 哥 大 門 口。

这是河套民歌《走西口》的下句，前半句用 C 徵調，后半句用 C 商調。

三、在音調上融合：在同一歌腔内，有两个音发生变凡的半音关系。

数 上 那 个 蓝 花 花 儿 好。

这是陕北民歌《藍花花》的下句后半句，把羽調濃色彩音和商調因素組織在一个歌腔里， $\flat B$  和 G 两音发生变凡的半音关系。

四、半音进行：把变凡关系的两个音紧接起来构成半音的音调进行。



(引自陕北民歌《东方红》)

这是在下属音(F)以后紧接着出现它的变凡(E)。



(引自陕北民歌《绣金匾》)

这是在羽调浓色彩音( $\flat E$ )以后紧接着出现它的变凡(D),并且把两音组织在同一半拍之内。

在第一种情形里,同主音的两个调式还是分开的,在第二种情形里它们已有融合的趋势,到第三第四种情形里,两个调式就合成一体了。这个融合过程,也就是六声或七声音阶形成的过程。

在基本调式变凡的基础上,形成各调式的六声、七声、乃至八九声的音阶形态。这是不难理解的。因为,变凡并不改变调性,也不影响曲式结构和功能布局。在对某个基本曲牌加以曲调变奏和丰富化的过程中,各种音调因素自然会互相汇合,组织在一起,其中所体现的各种调式成分也就汇合起来,终于以某一基本调式为基础而融成一体。这个调式复合体,就是我们平常所谈论的某些六声音阶、七声音阶之类的调式。

关于变凡,还有一些别的问题,例如主音变凡,但那已超出基本调式同主音转换的范围,我们将放到后面几章里去谈。

现在简单讲一讲狭义的转调。

轉調要兼用交替和變凡兩種手法。通常的用法是：先變凡，後交替。這就是說，當調性還沒有轉，或正在過渡的時候，就變凡了，到後一調性確立時，那變化音級已經成為基本音級了。下例中的 B 音就是這樣：當調性還在 D 時，它就作為變宮而出現，到轉到 A 調時，它已經成為角音了。這樣，後調就可以不僅在調性上，而且在調式上也確立起來。

### 鯉魚游水上

漢族 海南



如果變凡後新加入的音補足了後一調性所欠缺的某一功能音，那麼，先變凡對以後的交替就有幫助。下例中的 G 音就是這樣：後調的主音 D 本是宮音，缺下屬音，G 的加入，補足了这个功能音，使新主音的建立能用功能圍繞的方法。

### 英雄陶克特胡之歌

稍慢 歌頌地

蒙族 內蒙



如果变凡后新加入的音就是后调的主音，那当然就非先变凡不可了。

下例就是如此：

### 牧 歌

稍慢 自由 蒙古族 内蒙

蓝 蓝 的 天 空 上 飘 着 那 白 云，

白 云 的 下 面 盖 着 雪 白 的 羊 群。

当然，先交替后变凡的办法也是可以的。只不过这样加入的新音，一开始总像是后调里的附加音，不像它的基本音级。因此，后调的调式并不是一下子就确立的。

### 数 麻 雀

汉族 江西

一 只 麻 雀 来 打 食， 一 飞 飞 到 白 口 里， 头 朝 东，

尾 朝 西， 身 穿 一 件 翻 毛 衣； 两 个 翅 膀 两 只 腿，

两 个 眼 睛 一 张 嘴。 四 季 花 儿 开， 四 季 花 儿 开， 一 朵 莲 花

一 朵 梅 花， 四 季 花 儿 开， 哎 哎 哟。

到第14小节为止，包含了“A 商—D 宫”的转调。如果把第11至14小

节抽出来反复唱它,那就毫无疑问是纯粹的D宫调。但当把它放进整体里,从前面接过来的时候,第11、12小节就像D徵调;以后,♯F作为变宫而出现,然而并未因♯F的加入就立刻确立起D宫调来。

转调的分类,从主音转移的音程关系来看,可以分为功能性的和色彩性的;从前后调式的关系来看,可以分为同调式的和异调式的。所以一共是四种情形:

- 一、功能性的同调式转调;
- 二、功能性的异调式转调;
- 三、色彩性的同调式转调;
- 四、色彩性的异调式转调。

在民歌中最常见的是第一种。上下句落韵的功能性(纯四五度)的呼应关系,给调性的功能性转移提供基础。上下句音调上的统一性之表现为严格的模进关系,使前后的调式相同。前面举过的例子中,如《鲤鱼游水上》(D商—A商)、《英雄陶克特胡之歌》(A徵—D徵)、《牧歌》(D宫—G宫),都很好地说明了这个道理。

在功能性的同调式转调中,变凡和交替的关系是固定的:转到属调要向下变凡,转到下属调要向上变凡。前者如《鲤鱼游水上》,后者如《英雄陶克特胡之歌》。

第二种是功能性的异调式转调,用得较少。上面的《数麻雀》包含这种用法。下面再举出川剧高腔《奔途》中的片断唱腔:







这里是从 G 羽調轉到 C 宮調。先变凡，后交替，因此經過 G 徵調的桥梁，作成“G 羽—G 徵—C 宮”。第 5、6 小节唱“手足麻”时，一下子把两个色彩音一起向下变凡，造成唱腔中非常戏剧性的瞬間。从第 9 小节“支吾他”起，調性向 C 轉移，这是向下属調交替，有助于把情感表达得更真切，同时宮調式的音調又表达了哀怨的心情。

色彩性的轉調中，异調式的却比同調式的用得較多；因为，异調式可能有比較简单的表現。在色彩性交替的基础上，如果把宮音或角音变凡，就形成异調式轉調，但要調式相同却要求两个以上的变凡。古典牌子小曲《山門六喜》（一名《寄生草》）里运用了“\*F 羽—A 徵”的色彩性异調式轉調：





第 21 小节以前，是卖酒人的歌謠和叫卖，第 23 小节以后，是魯智深的呼喚。前者用  $\sharp F$  羽調（内部有离調性质的調式交替），后者用 A 徵調，用轉調来显明两个角色的不同語气和心情。第 23 小节，D 音作为清角而闖出，对于調性  $\sharp F$  說来，它是角調特征音，但还没有形成明显的角調式，調性就轉移到 A 了，而这个新加入的 D 正好补足了調性 A 的下屬音，起了巩固新調的功能作用。

色彩性轉調时，由于变凡的向上向下跟后調性对前調性的色彩意义相互間的关系的不同，調式可以互相接近，可以互相背离。相背离就加强調式色彩的对比，相接近就和緩这种对比。接近达于頂点，就是調式相同。接近和背离的規律是这样：当調性轉到羽类色彩音时，变凡向上則調式接近，变凡向下則調式背离；反之，当調性轉到徵类色彩音时，变凡向下則調式接近，变凡向上則調式背离。为什么呢？这是因为：一方面，主音之轉移到徵类色彩音，音列之有某音向下变凡，都是向下屬方面移；另一方面，主音之轉移到羽类色彩音，音列之有某音向上变凡，都是向下屬方面移；主音的轉移和音列的推移两者如果同方向，調式就相接近，如果反方向，調式就相背离。例如，假設原来有“D 羽—C 徵”交替，主音是轉移到羽类色彩音上，羽和徵是远邻关系。現在在主音轉移过程中如将角音 A 向上变凡，就得到“D 羽—C 商”轉調，羽和商是相邻关系，調式接近了；反之，如将宮音 F 向下变凡，就得到“D 羽—C 宮”轉調，羽和宮相隔两个調式，調式背离了。

轉調中还有一种比較特殊的情况。由于四声音阶的运用,不变凡可以产生轉調的效果。这可以称做“不变凡轉調”。这名称本身是一个矛盾,好像說“无棱角的方形”一样。轉調总要包括音列的轉移,既然沒有变凡,怎么让人觉得音列有所轉移呢?这是因为,四声音阶总会暗示一个被省略了的音級;暗示了,所以让人觉得有它,省略了,所以实际上沒有它。当以后出現一个跟它相距小二度的音的时候,我們就觉得音列改变了,尽管在实际上沒有变凡发生。举例如下:

对 歌

汉族 安徽

甲

打金鼓, 擦金白, 我打花名字你猜猜,

苔杆插在草堆里, 起名倒叫什么子花儿开?

乙

双扇格子两扇开, 你会打来我会猜, 苔杆插在

草堆里, 起名倒叫个通草花儿开。

这一首使人觉得是“B羽—E羽”的轉調。

远望姐妮下山来

汉族 江苏

远望姐妮下山来, 新挑头路两分开,

牛筋木梳插头并, 红头绳系好么引郎来。

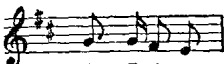
这一首使人觉得是“ $\sharp F$  羽— $E$  商”的轉調。这两首歌前半段用的是羽調式(省略属音的),它的主音到后半段里成了角音,这种不一致,再加上主音的轉移,就造成轉調的效果。

### 三十里鋪

汉族 陕北



这里是“A 单徵—D 徵”的轉調。曲調的前一大半,主音是 A。头八小节是单徵調式的。在第 9 小节上出現了 G 音,它在音程进行和节拍地位方面都得到了強調。G 的出現,一方面对調性 A 來說是带来了羽类色彩,跟原有的徵类色彩混合而形成商調式,另一方面对将到来的調性 D 來說是补足了它的下属音,給轉調性作了功能上的准备。在单徵調式里,并无  $\sharp F$ ,却暗示了  $\sharp F$ ,所以 G 的加入造成了音列轉移的印象<sup>①</sup>。

① 如果第 13 小节唱作 ,那么在后調內部是用了变凡,但在

前后兩調之間仍无变凡发生。

## 第六章

### 六声音阶

六声音阶是五度相生五次的結果<sup>①</sup>。这就是在“五音”的基础上再向某一方面相生一次。这样，从五声音阶发展为六声音阶就有两种方式。一种是，从五音向属方面再相生一次，即附加变宫。另一种是，从五音向下属方面再相生一次，即附加清角。

每一个基本調式都有两种形态的六声音阶調式，一种是附加变宫的，另一种是附加清角的<sup>②</sup>。在脱离具体曲調对調式的运用而罗列抽象的音阶图式的时候，会混淆两种形态；例如，把附加变宫的徵調式和

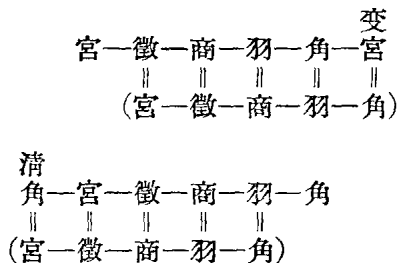
---

① 六声和五声七声的分界綫，跟四声和二声五声的分界綫一样，不应从曲調所用音的数量着眼，而应从五度相生次数的多少来理解。五度相生五次得到小二度，六次得到增四度。所以，調式如果包含了小二度，即使只用五个音，也起碼是六声音阶；如果包含了增四度，即使只用六个音，也起碼是七声音阶。

② 煥之同志在《調式研究》一文中写道：“六声音阶的构成是在 1 2 3 5 6 五音之外增加 7 音或 4 音。”（《人民音乐》第一卷第三期第 63 頁）孟文涛同志从抽象的音阶图式着眼，反对这一論点，认为“加 4”、“加 7”是記譜問題，“加 4”的歌子可以改記成“加 7”的，反之亦然。其实民間曲調中第六音的附加是有两种方式的。“加 4”的歌子，可以改記成“有 7 无 4”的，但这时只能是“加 1”的，而不会变成“加 7”的。反之，“加 7”的可以改記成“有 4 无 7”的，这时只能是“加 3”的，不会变成“加 4”的。因此，煥之同志在实质上是正确的。他所說的“增加”，应理解为“附加”；他所說的“7 音或 4 音”，不过是“变宫或清角”的代称。

附加清角的宮調式看成同样的东西。在实际的曲調里，两者的区别是抹不掉的。这是因为，在五度相生調式的曲調里，如果有某两个音相距小二度或大七度，其中总有一个是基本音，另一个是附加音。这样就有两个可能，或者高半音的是基本音，或者低半音的是基本音。在六声音阶的形态里，事情必定是这样：如高半音的是基本音，調式就是附加变宮的；如低半音的是基本音，調式就是附加清角的。

除了附加变宮的宮調式和附加清角的角調式以外，每一个調式的六声音阶形态都是在該基本調式的基础上附加它同主音相邻調式的因素。因为，無論附加的是变宮还是清角，附加音都形成一組新的“五音”关系，而使主音同时处于兩組“五音”的关系中，同时处在两个地位上，这两个地位，是相邻的。



从图表来看也好，从音阶来想也好，事情都是这样：一、如果附加的是下屬邻調式，那就是附加变宮的；例如，在徵調式基础上附加同主音宮調式的因素——宮調特征音，現在它是变宮。二、如果附加的是屬邻調式，那就是附加清角的；例如，在徵調式基础上附加同主音商調式的因素——单羽色彩音，現在它是清角。

从这里可以得到这些六声音阶調式的命名方法：用两个字来称呼，即基础調式的名称之前加上附加調式的名称来做它的形容詞定語。

这个命名方法有几个优点：

第一、簡短明了。例如原来称做“附加变宮的六声徵調”的，現在称做“宮徵”；原来称做“附加清角的六声徵調”的，現在称做“商徵”；这就簡短多了。并且在这些簡短的名称里，原来的意思仍然都得到了說明。六声音阶这层意思是这样得到說明的：凡两个字在五音的秩序里是相邻的，就意味着六声音阶。附加变宮还是清角这层意思是这样得到說明的：凡两个字的次序是順的（按“宮徵商羽角”的次序），就意味着附加变宮；凡两个字的次序是逆的（按“角羽商徵宮”的次序），就意味着附加清角。

第二、前一个字能說明附加音带来什么調式的因素，或者說，能說明某一基本調式兼包含另外哪一个基本調式。例如，“宮徵”这名称說明附加音給徵調式带来宮調式的因素，使徵調式兼包含宮調式。

第三、前一个字能說明附加音的旋法。因为，它表明了附加音的調式来源，也就指出了它原来的旋法。例如，“宮徵”这名称說明附加的变宮本是宮調特征音，它的旋法也就是宮調特征音的旋法。又如，“商徵”这名称說明附加的清角本是商調式里的单羽色彩音，它的旋法也就是单羽色彩音的旋法。

第四、如果相距小二度的两个音，附加的变成了基本的，基本的变成了附加的，那就只消把原来名称的两个字前后对調一下，就是它的名称。例如，附加变宮的六声徵調——“宮徵”，附加音变成基本音，基本音变成附加音，就成了附加清角的六声宮調——“徵宮”。

第五、名称的結構有助于我們在不同的記譜形式中看出同样的調式結構，又在雷同的記譜形式中看出調式的实际差別。例如，当我們建立起“宮徵”和“徵宮”这两个調式概念以后，就更容易认清，有些曲調虽然这个拿“1”做主音，那个拿“5”做主音，其实都是徵宮調式；有些曲調虽然都拿“5”做主音，其实这个是徵宮調式，那个是宮徵調

式①。

現在来看看上面提及的那两个例外。宮調式里附加变宮,就是出現主音的向下变凡;角調式里附加清角,就是出現主音的向上变凡。由于是主音的变凡,就超出了任何基本調式的范围,这种附加音也就不再是附加同主音基本調式的因素了。

主音的变凡給調式带来什么呢?如何理解这个音的意义和旋法呢?

我們看到,主音向下变凡是这样形成的:本来,在宮調式里,主音上方有两重徵类色彩音——单徵色彩音上方又有徵类色彩音,这就是宮調特征音;現在把包含这种两重色彩因素的音調模进一下,挪到属方面,使属音上方出現两重徵类色彩音——在徵調濃色彩音的上方再用一个徵类色彩音,这个音,就是主音向下变凡。



可見,主音向下变凡是宮調特征音在属方面的模进,是它在色彩上更濃的翻版。它給宮調式带来了第二重宮調特征音。它的旋法也跟宮調特征音一样,不过是移了位:它就其下方依赖于徵調濃色彩音,通过后者間接依赖于属音或主音;又就其上方依赖于单徵色彩音,通过后者

---

① 徵宮調式的音阶可以有两种記譜: (1) 1 2 3  $\widehat{4}$  5 6  $\dot{1}$  (如《小两口拜年》)

(2)  $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$   $\widehat{1}$  2 3 5 (如《紅都炮台》)

宮徵調式的音阶也可以有两种記譜: (3)  $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\widehat{\dot{7}}$  1 2 3 5 (如《东方紅》)

(4) 1 2  $\widehat{3}$  4 5 6  $\dot{1}$  (如《苏武牧羊》)

这里,(1)跟(2)記譜形式不同,調式却是一样的,(3)跟(4)亦然。(2)跟(3)記譜形式雷同,实际調式有区别,(1)跟(4)亦然。

其余的每一对相邻調式,相互間都有这种情形。



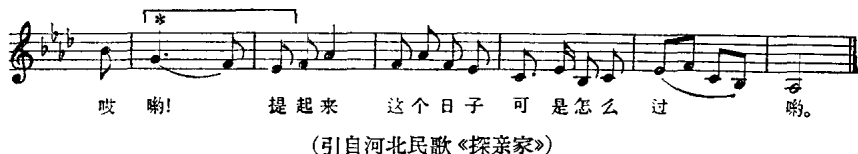
間接依賴于主音。



包含了这个音的宮調式,由于具有双重的宮調特征音,我們称之为“重宮調式”。这个音,主音向下变凡,就称为“重宮特征音”。

在这里我們要特別指出,重宮特征音不同于导音。在一模一样的記譜形式下,它們之間有許多不同。

一、表現在旋法上。导音是要求半音上行解决到主音的;重宮特征音却通常下行解决到属音。例如:



即使解决到主音,也是間接的。有一种情况是先下行大二度再上行解决到主音。例如:



另有一种情况是先上行小三度再下行解决到主音。例如:



这些都并不是直接的半音解决。固然,在特殊情况下会遇到它直接向主音作半音进行。其实,这些时候它还是依赖于单徵色彩音的;例如它

或者是作为跟在单徵色彩音后面的甩音：



(引自豫剧《拷红》)

或者是在向单徵色彩音解决时经过主音：



(引自山西民歌《妇女自由歌》)

在另一种特殊情况下,当它向主音作半音进行时,实际上是依赖于徵调浓色彩音的。例如:当它要向下解决之前,先向上变凡,出现主音,这样就形成一种色彩性的“半音绕行”:

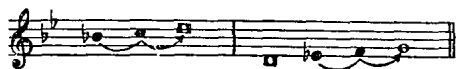


二、表现在跟主音的音程距离上。导音距离主音为  $\frac{1}{2} + 0.06$  全音;重宫特征音距离主音为  $\frac{1}{2} - 0.05$  全音。前者跟主音是两个音级,后者跟主音是同一音级的变化。

三、表现在跟主音的频率比数上。导音与主音的频率比数为 15:16;重宫特征音与主音的频率比数为 243:256。后者比前者要不协和得多,不稳定得多。这一点决定了不同的和声要求:导音作大属和弦的三音是恰当的,重宫特征音则要求另一种和声关系;也决定了它们在功能体系中的不同地位:导音表现出直接的功能性,重宫特征音则有强烈的色彩性。

主音向下变凡就是这样。向上变凡又是怎样呢？

同样道理，主音向上变凡的形成可作如下的分析：本来，在角调式里，主音下方有两重羽类色彩音——单羽色彩音下方又有羽类色彩音，这就是角调特征音；现在把包含这种两重羽类色彩因素的音调模进一下，挪到下属方面，使下属音下方出现两重羽类色彩音——在羽调浓色彩音的下方再用一个羽类色彩音，这个音，就是主音向上变凡。



同样道理，主音向上变凡是角调特征音在下属方面的模进，是它在色彩上更浓的翻版。它给角调式带来了第二重角调特征音。它的旋法也跟角调特征音一样，不过是移了位：它就其上方依赖于羽调浓色彩音，通过后者间接依赖于下属音或主音；又就其下方依赖于单羽色彩音，通过后者间接依赖于主音。



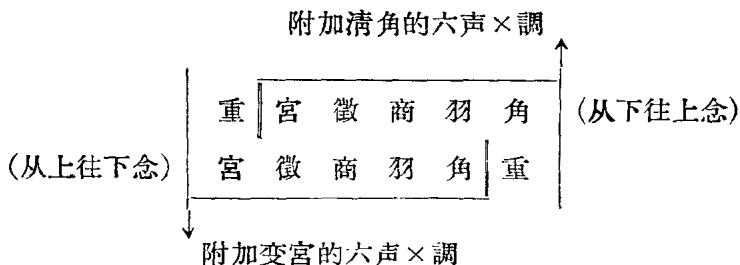
包含了这个音的角调式，由于具有双重的角调特征音，我们称之为“重角调式”。这个音，主音向上变凡，就称为“重角特征音”。

同样道理，重角特征音不同于弗利几亚特征音（或那波里六度音）。在一模一样的记谱形式下，它们之间有許多不同：表现在旋法上，表现在跟主音的音程距离上，表现在跟主音的频率比数上，因而有不同的和声要求，在功能体系中有不同的地位。

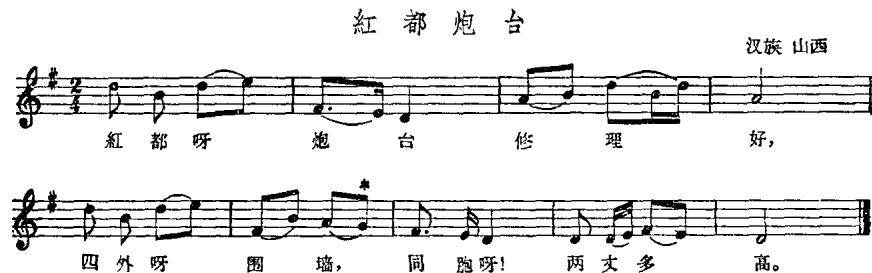
现在把六声音阶调式的概念作一总结，并举一些实例。

每一调式有两种形态的六声音阶，共十个形态。它们的名称，是在本来的调式名称之前附加相邻调式的名称，极端调式因一端无相邻者，

故有“重×”。这十个名称可用图表表明如下：



宮調式的六声音阶有重宮調式和徵宮調式。重宮調式的实例前面已经举过<sup>①</sup>。徵宮調式，就是在宮調式中补足下属音作为其附加音<sup>②</sup>。



① 河北民歌《探亲家》的完整曲調見本書第6頁。

② 这种情况是功能音用作附加音，它在音調上較穩定并具有功能作用的本性并不因此就丧失，只不过在曲調中用得很少，故在調式中处于附加地位而已。



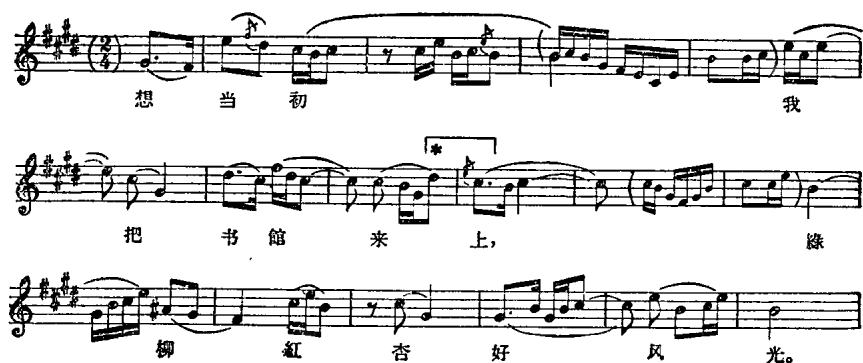
徵调式的六声音阶有宫徵调式和商徵调式。宫徵调式，就是在徵调式中附加宫调特征音。这个附加音的旋法，原则上仍然跟在宫调式里一样：依赖于属音或单徵色彩音。但由于在这里下属音是基本音级，所以那种旋法除了原来的用法以外还可能有比较复杂的表现方式。一种情况是，当宫调特征音向属音解决时，经过下属音，形成从下往上的半音进行。例如：



另一种情况是，宫调特征音所依赖的单徵色彩音，是向下属音解决的，这样，它就间接依赖于下属音。例如：



再有一种情况是，当宫调特征音要向单徵色彩音解决之前，先向相反的方向变凡，出现下属音，形成色彩性的“半音绕行”。例如：



(引自京剧《柳蔭記》)①

当需要用这个附加音的色彩来表达某种特殊的情感时，也可以加强它，甚至不給它解决。在第三章里曾經提到，宮調特征音可以用作句末停頓音，这是很富于色彩的用法，它使停頓很不稳定。在宮徵調式里也可以这样用，这时音調更不稳定，因为它現在不是基本音級，而是作为下屬音的变凡而出現的。下面举出河北梆子《蝴蝶杯》中《藏舟》一場胡凤蓮唱腔的片断：



① 这段唱腔用的是七声音阶的徵調式，里面除了包含宮徵調式，还包含重宮特征音。現在我們暫且撇开重宮特征音(\*A)，单注意附加的宮調特征音(\*D)。

按照河北梆子二六板的格式，上句落韵于下属音（“1”），下句落韵于主音（“5”）。可是在唱“哭了声老爹爹儿难得见，要相逢除非是南柯梦间”这一对上下句时，上句的落韵向下变凡了，停在宫调特征音（B音，简谱记作“7”）上，表达了特别哀伤、孤苦的情感。

商徵调式，就是在徵调式中附加单羽色彩音，造成商调式的因素。这个附加音的旋法，原则上仍然跟在商调式里一样：依赖于主音或属音。但由于在这里徵调浓色彩音是基本音级，所以当单羽色彩音向属音下行解决时，常常可以经过徵调浓色彩音，形成半音进行。例如：

### 雪梅吊孝①

汉族 河北



另外还可以有一种特别的半音进行：当单羽色彩音要向主音解决之前，先向相反的方向绕一下，使徵调浓色彩音以折音的方式出现。这样就形成了一个特殊的“半音绕行”。下面举出山西梆子《捡柴》中姜秋莲唱腔的片断②：



① 这支歌跟河北民歌《小白菜》的曲调基本上是一样的，句法构造、旋律线的轮廓、基础调式都一样。同一基础调式发展为两种六声形态，《小白菜》为宫徵调式，《雪梅吊孝》为商徵调式。

② 这个唱腔用的是七声音阶的徵调式，里面包含宫徵调式和商徵调式，现在我们暂且撇开宫徵调式的因素，单注意附加的单羽色彩音（ $bD$ ）。这一对上下句的唱词是：“羞答答出门来将头低下，儿的乳娘哪，止不住泪珠儿点点如麻。”

在唱“低”字时，曲調里用了这种“半音繞行”。这里它所表达的情感是特別婉轉的。

用宮徵和商徵調式的曲調，在民間很多。尤其是宮徵調式，可以說是最常用的六声音阶調式。

商調式的六声音阶有徵商調式和羽商調式。徵商調式，就是在商調式中附加徵調濃色彩音。这个附加音的旋法跟在徵調式里一样。現在它还可以紧接在单羽色彩音之后，使其延迟解决，形成半音进行。例如：

# 生 产 忙

开期

汉族 东北



羽商調式，就是在商調式中附加羽調濃色彩音。这个附加音的旋法跟在羽調式里一样。不过它現在还可以在向主音解决的时候經過单徵色彩音，形成半音进行。例如：



## 綉金匾

汉族 陕北



羽調式的六声音阶有商羽調式和角羽調式。商羽調式，就是在羽調式中附加单徵色彩音，造成商調式的因素。这个附加音的旋法跟在商調式里一样。現在它还可以紧接在羽調濃色彩音之后，使其延迟解决，形成半音进行。例如：

## 媽媽好糊塗

汉族 河北



角羽調式，就是在羽調式中附加角調特征音。这个附加音的旋法，原则上仍然跟在角調式里一样：依賴于下属音或单羽色彩音。第一章所举的湖北民歌《清江河》，用的是这个調式，这个附加音( $\flat B$ )是依賴于单羽色彩音(C)的<sup>①</sup>。但是由于在这調式里属音是基本音級，所以那种旋法的表現方式就可能比較复杂。一种情况是，当角調特征音向下属音解

① 見本書第7頁。

决时,经过属音,形成从上往下的半音进行。例如:

### 十二月花套十二古人

汉族 陕南



另一种情况是,角调特征音所依赖的单羽色彩音,是向属音解决的,这样,它就间接依赖于属音。例如:

### 采茶调

花灯:“风穿花”调

汉族 云南



再有一种情况是,当角调特征音要向单羽色彩音解决之前,先向相反的方向变凡,出现属音。这样就形成一种色彩性的半音绕行。例如:

## 东 北 风<sup>①</sup>

汉族 陕北



角调式的六声音阶有羽角调式和重角调式。羽角调式，就是在角调式中补足属音作为其附加音<sup>②</sup>。如下例《小拜年》的前一大半 16 小节是 E 角调，在第 7 小节出现了属音 B，作为附加音，形成羽角调式：

## 小 拜 年

汉族 东北



① 这支歌和河北民歌《媽媽好糊塗》，都是从河北民歌《放风筝》所用的基本曲调（见本书第 97 页）发展来的。基本曲调是“角—羽”交替，《媽媽好糊塗》发展为“角—商羽”交替，《东北风》发展为“角—角羽”交替。

② 这种情况跟徵宫调式中的下属音一样，也是功能音用作附加音，它在音调上较稳定并具有功能作用的本性，也不因此丧失，只不过在曲调中用得很少，故在调式中处于附加地位。

重角調式的附加音即重角特征音的旋法,理論上是宮調特征音的倒轉,也應該可以有各种用法:如經過羽調濃色彩音而上行解决到下属音,如通过羽調濃色彩音而間接依賴于主音,如下行解决到单羽色彩音之前經過主音,如上行解决到羽調濃色彩音之前先向下变凡等。但事实上这个調式在民間运用得很少,实际上不容易見到这么多的用法。下面举一个罕見的例子:

### 夯 头

慢 領 齊 領 齊 領

漢族 河北

日 落这西呀山, 哈来哈来哈, 西 山才黑 了 天 来, 哟儿哟儿呀, 你們

都 来 都来都来 答 应 答应我的 号 儿, 哟 咳 咳 哟 哎 咳 咳。

这里的重角特征音(F)的旋法是符合規律的: 依賴于羽調濃色彩音(G), 通过它, 前面依賴于下属音, 后面依賴于主音。

## 第七章

### 七声音阶

七声音阶是五度相生六次的結果。这就是在“五音”的基础上或向两端各再相生一次,或向某端再相生两次。这样,从五声音阶发展为七声音阶就有三种方式。一种是,从五音向属方面和下属方面各再相生一次,即既附加变宫,又附加清角。另一种是,从五音向属方面再相生两次,即不但附加变宫,而且附加变徵。再一种是,从五音向下属方面再相生两次,即不但附加清角,而且附加清羽。

七声音阶有三种,这件事在中国音乐史上是有名的。按照历史記載的次序是这样:最早出現的,叫做雅乐音阶,或称古音阶,就是附加变徵的;稍后出現的,叫做清乐音阶,或称新音阶,就是附加变宫和清角(那时称为“变”)的;最后出現的,叫做燕乐音阶,或称俗乐音阶,就是附加清羽(那时称为“闰”)的。

雅乐音阶(或称古音阶):      宫   商   角    $\begin{smallmatrix} \text{变} \\ \text{徵} \end{smallmatrix}$    羽    $\begin{smallmatrix} \text{变} \\ \text{宫} \end{smallmatrix}$

清乐音阶(或称新音阶):      变   徵   羽    $\begin{smallmatrix} \text{变} \\ \text{宫} \end{smallmatrix}$    商   角变

燕乐音阶(或称俗乐音阶):      闰   宫   商   角变   徵   羽闰

这样三种七声音阶,如果不是以五声音阶为基础来理解,那就似乎是:古音阶的商調式“等于”新音阶的徵調式,又“等于”俗乐音阶的宮調式:

所謂“三種”，似乎不過是歷代名稱的變遷所造成的混亂而已。如果理解成這樣，那就毫無意義了。實際上事情卻完全不是這樣。這樣三種音階的不同，不僅不是名稱的不同，而且也不是歷史的陳迹，而是至今仍然在漢族民間音樂中存在着的活生生的現實情況。

七聲音階，因它與五聲基礎的關係之不同而表現為不同的形態。在五度相生調式體系里，任何七聲音階調式都總是以某一個五聲音階調式為基礎（“正音”）的。黎英海同志說得很對：“不要把七聲孤立地脫離了五聲來看”，“不能純粹從音階的比較上去分析了解這些不同類型的音階（調式），不能把三者混為一談。這三種類型的七聲音階實際上是由五聲音階中加進了不同的半音關係而形成的。”<sup>①</sup>我們知道，標志着七聲形態的音程是增四度，三種七聲形態的不同正可以從相距增四度的兩音在調式中的地位來判別。一、如果下方的那音是基本音，那麼上方的（必是附加音）就是變徵，這調式就屬於附加變徵的形態——雅樂音階（古音階）。二、如果兩音都是附加音，那麼它們就是變宮和清角，這調式就屬於附加變宮和清角的形態——清樂音階（新音階）。三、如果上方的那音是基本音，那麼下方的（必是附加音）就是清羽，這調式就屬於附加清羽的形態——燕樂音階（俗樂音階）<sup>②</sup>。

---

① 見黎英海著《漢族調式及其和聲》，第28至29頁。

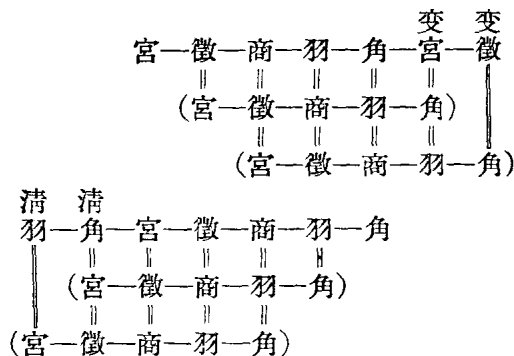
② 在通常情況下，變徵記譜作 $\sharp 4$ ，清羽記譜作 $b7$ 。有人就把這三種音階的不同歸結為記譜的不同：認為只要出現 $\sharp 4$ ，就是古音階；出現 $b7$ ，就是俗樂音階；要是 $4$ 、 $7$ 都是本音，就是新音階。這是不確切的。抱這種觀念，就不免要受記譜的蒙蔽。《劉志丹》的記譜是用 $4$ 、 $7$ 本音的，“ $7$ ”却是變徵，因為“ $4$ ”是正音。《苦相思》的記譜有 $\sharp 4$ ，這“ $\sharp 4$ ”却是變宮，因為“ $1$ ”也是附加音。《十八姐姐水》的記譜有 $b7$ ，這“ $b7$ ”却是清角，因為“ $3$ ”也是附加音。所以說，調式形態的不同可以不表現為記譜樣式的不同，記譜樣式的不同也不一定意味着調式形態的不同。當然，我們可以定出記譜辦法的標準規格，使其達到一致。

每一个調式的附加变宮和清角的七声形态，就是該調式的两种六声形态的合并。它在旋法上比之六声音阶并不会增加什么新的东西，只不过由于两种六声音阶的合用，在調式色彩上是更丰富了，表現力也就更扩大了。这种形态的七声音阶調式，我們用一个最簡短的形容詞来命名，就是在基础調式名称之前加一个“寬”字。

另外两种形态的七声音阶，在形式上是互相顛倒的。在附加变徵的形态里，两个附加音都是向下变凡而出現的，也就是說，在每个小三度空隙內所附加的音都是跟这小三度音程的上方音相距半音；反之，在附加清羽的形态里，两个附加音都是向上变凡而出現的，也就是說，在每个小三度空隙內所附加的音都是跟这小三度音程的下方音相距半音。在附加变徵的形态里，总的來說，每一个功能音都得到了向下变凡的机会；也就是說，不仅下属音和主音可以在某些調式中向下变凡，連属音也有可能向下变凡了（在宮調式中）；反之，在附加清羽的形态里，总的來說，每一个功能音都得到了向上变凡的机会，也就是說，不仅属音和主音可以在某些調式中向上变凡，連下属音也有可能向上变凡了（在角調式中）。在附加变徵的形态里，每一个調式都至少要附加一个徵类色彩音，即使在羽类色彩最濃的角調式里也要附加一个单徵色彩音；反之，在附加清羽的形态里，每一个調式都至少要附加一个羽类色彩音，即使在徵类色彩最濃的宮調式里也要附加一个单羽色彩音。形式上的互相顛倒，表現在具体調式的音阶形式上，就是这样：这种形态的宮調式与那种形态的角調式，音阶形式互相顛倒；这种形态的徵調式与那种形态的羽調式，音阶形式互相顛倒；两种形态的商調式互相顛倒。

然而在跟“寬”調式的形态相比之下，这两种形态又有其共性。在“寬”調式里，两个变凡是不同方向的，一个向下一个向上；在它們，每一形态里两个变凡总是同向的，或都向下，或都向上。在“寬”調式里，是两

除了包含有主音变凡、属音向下变凡和下属音向上变凡的調式形态(共計四个)以外,这两种形态的七声音阶調式都是在該基本調式的基础上附加它同主音远邻調式的因素。我們知道,在七音的範圍內有着三組“五音”关系,主音同时处在三个地位上,这三个地位是逐个相邻的。現在,無論是从变宮再生变徵,还是从清角再生清羽,主音在基本“五音”关系中所处的地位,总是偏在这三个地位中的一側,而不是居中,这样,另外两个地位中就必有一个跟它不相邻,是远邻的。



156



属方面的远邻调式，那就是附加清羽的；例如，在宫调式基础上附加同主音商调式的因素——单羽色彩音，它现在是清羽。

从这里可以得到这些七声音阶调式的命名方法：用两个字来称呼，基础调式的名称之前加上附加调式的名称。这个命名方法原则上跟那些两个字的六声音阶命名一样，它的优点也正如第六章所列举的一样，不再赘述。不同的只是，这里的名称说明了是七声音阶，也说明了是附加变徵还是附加清羽。七声音阶这层意思是这样得到说明的：凡两个字在五音的秩序里不是相邻而是隔开一个字的，就意味着七声音阶。附加变徵还是附加清羽这层意思是这样得到说明的：凡两个字的次序是顺的——宫商、徵羽、商角——就意味着附加变徵；凡两个字的次序是逆的——角商、羽徵、商宫——就意味着附加清羽<sup>①</sup>。

现在来看看那四个例外。上面一共提到六个名称，每种形态三个。

① 至于名称的结构对记谱形式和实际调式之间错综关系的提示作用，是这样的：由同样两个字组成名称的两个调式，跟夹在这两个字之间的那个字的“宽”调式，三者可能有相同的记谱形式。例如，宫商、商宫和宽徵这三个调式，都可以拿“5”做主音而在记谱中不用升降号：

5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 宫商调式(如《刘志丹》)

5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 宽徵调式(如《秋收》)

5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 商宫调式

又如，徵羽、羽徵和宽商这三个调式，都可以拿“2”做主音而不用升降号：

2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 徵羽调式(如《草原情歌》)

2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 宽商调式

2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 羽徵调式(如《偷南瓜》)

剩下沒提的，在附加变徵的形态里是宮和徵兩調式，在附加清羽的形态里是羽和角兩調式。

其中，前一形态的徵調式和后一形态的羽調式，它們的附加音我們并不生疏。徵調式里附加变徵，就是把它的主音向下变凡，这个音，就是重宮特征音，它的色彩、意义和旋法，我們在第六章里都已詳細分析过，現在当它附加到徵調式中来的时候，这一切仍然都有效。这个附加重宮特征音的徵調式，我們應該如何簡短地称呼它呢？如果把它跟徵調式的另外两种七声形态比較一下，我們可以发现，另外两种形态里，都要附加羽类色彩音——羽徵調式自不必說，寬徵調式包含商徵調式，也有单羽色彩音，唯独在这种形态里，只附加徵类色彩音。本是徵調式，又偏偏一味附加徵类色彩音，这就是它的特点。根据这个特点，我們可以簡短地称它为“偏徵調式”。至于羽調式里附加清羽，那就是主音向上变凡，即附加重角特征音。一切都跟偏徵調式相顛倒而相类似。它跟羽調式的另外两种七声形态比較也是那样，另外两种形态——徵羽調式和寬羽調式——都要附加徵类色彩，唯独它是一味附加羽类色彩。所以，依同理，它就該称为“偏羽調式”。

最后只剩下附加变徵的宮調式和附加清羽的角調式了。

宮調式里附加变徵，就是出現属音的向下变凡，这跟主音向下变凡是相仿的。实际上，这个音又是重宮特征音在属方面的模进，是它在色彩上更濃的翻版。它給宮調式带来了第三重宮調特征音。它的旋法也跟宮調特征音和重宮特征音一样，不过又移了位：它就其下方依赖于宮調特征音，通过后者間接依赖于主音或属音；又就其上方依赖于徵調濃色彩音，通过后者間接依赖于属音。



宮調式包含了这个音,就有了三重宮調特征音,可以說是在宮調式里一味发展宮調特征。根据这一点,我們称这調式为“偏宮調式”。而这个音,属音向下变凡,就称为“偏宮特征音”。

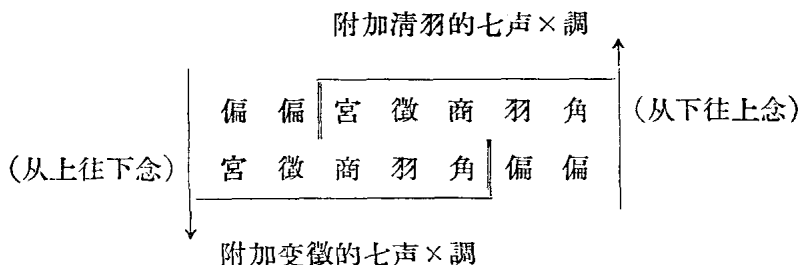
顛倒过来,角調式里附加清羽,就是出現下屬音的向上变凡,这又跟主音向上变凡相仿。它是重角特征音在下屬方面的模进,是它在色彩上更濃的翻版。它給角調式带来第三重角調特征音。它的旋法也跟角調特征音和重角特征音一样,只是移了位:它就其上方依赖于角調特征音,通过后者間接依赖于主音或下屬音;又就其下方依赖于羽調濃色彩音,通过后者間接依赖于下屬音。



角調式如包含这个音,就有三重角調特征音。我們称它为“偏角調式”。而这个音,下屬音向上变凡,就称为“偏角特征音”。

現在把七声音阶調式的概念作一总结,并举一些实例。

每一調式可以有三种形态的七声音阶,共十五个形态。它們的名称,除了五个“寬×”以外,那十个名称可用图表表明如下:



宮調式的七声音阶有寬宮調式、偏宮調式和商宮調式。

寬宮調式就是在宮調式中附加下屬音和重宮特征音。

# 回 家

祁太秧歌调

汉族 山西



这里，重宫特征音是在“哟喂哟”这句衬词上唱出的，由于“喂”是鼻音，“哟”的唱出有切分的效果，\*C B 两音前强后弱，跟第 7、11、16 等小节的 \*F E 两音的节拍关系是一样的。由此可以发现，包含重宫特征音的音调



乃是包含宫调特征音的音调



的模进和变化。

# 苦 相 思

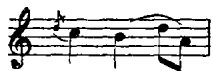
汉族 山西



这里的重宫特征音解决到单徵色彩音。包含这个音的音调——第 7 小节的



，跟前面第 3 小节包含宫调特征音的音调



几乎完全一样。它們之間也可以看到明显的模进关系。

偏宮調式就是在宮調式里将属音有时向下变凡。河北梆子里的《反調》，照例都用偏宮調式。下面是河北梆子《秦香蓮》中《見皇姑》一場秦香蓮唱腔的片断：



倒数第 2 小节里偏宮特征音的运用，体现了它的一般旋法——直接依赖于宮調特征音或徵調濃色彩音。



是在从 B 向  $*F$  进行时避免用較稳定的属音 A，而改用它的变凡： $*G$ ；这个音調，跟倒数第 4 小节的



有相同之处，它們在色彩和表情上都相像。接着，在



中， $*G$  作为  $*F$  的助音而用，它跟第 3 小节里的  $*F$  作为 E 的助音而用，又有相似之处，在音調、色彩、表情上都是統一的。从这里，我們看到，偏宮特征音 ( $*G$ ) 是宮調特征音 ( $*F$ ) 和重宮特征音 ( $*C$ ) 的模进发展，使曲調达到更大的戏剧緊張性。另外，在第 6 小节里，这个音的用法却不合乎一般的旋法規律，而作为特殊色彩的助音来用。它好像是把徵类色彩的下助音进行



( ) 在音程上加以压缩，又不使它由于压缩而在色彩上

变质(变成类似羽类色彩的助音进行 )，结果就形成了变凡音的装饰辅助进行—— 。

商宫调式就是在宫调式中附加单羽色彩音，造成商调式的因素。商宫调式能在河南梆子和河南曲子里听到。河南梆子的主音通常是在“5”(“六”字)，当唱腔中多用“7”(“乙”字)而少用“1”(“上”字)的时候，如出现“4”(即，如按普通高度唱“凡”字，不提高)，就构成商宫调式。河南曲子的记谱，主音就不一定记作“5”。下面是河南曲子中运用商宫调式的一个曲调，其中单羽色彩音的旋法跟在商调式里一样：

### 銀 紐 絲

河南曲子

中途 汉族 河南



翠蓮 清 晨 起 离 了 綉 闌， 脚 也 不 裹

头 发 披 散 着。 迈 开 了 四 方 步， 来 到 大 灶 火，

看 一 看 小 贱 人 她 做 些 什 么， 哪 哈 呀 咳。

徵调式的七声音阶有宽徵调式、偏徵调式和羽徵调式。



宽徵调式就是在徵调式中附加宫调特征音和单羽色彩音。山西梆子的唱腔，大部分是宽徵调式。山西民歌也有不少是用宽徵调式的，一部分接近山西风格的陕北民歌也是如此。

## 土地还家



## 秋收



在这些曲调里，包含宫调特征音的音调  和包含单羽色彩音的音调  之间的模进关系是十分明显的，尽管两个附加音在音调中的地位不同：宫调特征音作为色彩音（徵调浓色彩音）的移位而跟在功能音之后出现，居于较弱的节拍地位；单羽色彩音作为功能音（下属音）的移位而出现在色彩音之前，居于较强的节拍地位。

偏徵调式就是在徵调式中附加重宫特征音。这是京剧唱腔常用的调式。山西民歌《妇女自由歌》里所用的太谷秧歌调“交城山”调，也是偏徵调式的例子：



这里的  $\sharp C$  在演唱时常常带下滑音而稍低，我们之所以能在此断定它是重宫特征音，是因为如联系整个曲调的情感和色彩来听这个音，就可以明确地感到它是徵类色彩的。首先可以注意到，第4小节的音调跟头一小节极为相似， 是头一小节音调的低五度再现，既然这个第二拍是宫调特征音，那么头一小节第二拍就自然是重宫特征音了。再说，在这曲调里有许多组织在一拍以内的大二度下行音调（），而组织在一拍以内的小二度下行音调却根本不用，所以，如果把头一小节定为，就跟全曲很不调和了。这音既是重宫特征音，下属音又用作基本音级，这就构成偏徵调式。

羽徵调式就是在徵调式里附加羽调浓色彩音。这是附加清羽的五个调式中最常用的一个。秦腔音乐里时而出现这样的段落：当哭音唱腔中特别强调起“3”（“工”字）来的时候，或是当花音唱腔中突然借用哭音唱腔的音调，因而出现“ $\flat 7$ ”（把“乙”字唱低）的时候，就构成了羽徵调式。碗碗腔的调式跟秦腔相像，只是“花音子”和“苦音子”的变换更灵活。下面是碗碗腔中的《花花腔》的一段拖腔：







哪 咿 呀 哈 哈 哈， 哪 咿 呀 哈， 哪 咿 呀 哈， 哪 啊 啊。

在判別这段拖腔的調式时，会遇到一个小小的問題。如果单从A和  $\flat B$  两个音本身来看它們的主次时，好像  $\flat B$  的分量比A还多，尤其是在拖腔的后一半。但只要注意到E和  $\flat B$  的主次关系，那显然，E是基本音級；既然E是基本音級，那么跟它成增四度关系的  $\flat B$  就只能是附加音，因为相距增四度的两音不可能都是基本音級。这样，我們就有理由认为，这个調式的基础不是羽調式，而是徵調式。这个例子說明一个問題，在辨別七声音阶的曲調究竟以哪个調式为基础的时候，有时不能仅仅从构成半音关系的一对一对音的主次上着眼，还必须兼顧构成增四度关系的一对音孰主孰次的問題。

再举两个羽徵調式的例子：

### 偷 南 瓜

祁太秧歌調

汉族 山西



在原来的简谱记谱中，主音是“2”，但曲调的基础完全是徵调式而不是商调式。造成商调式特征的音（“1”，现在是C音）只在第7小节出现了一次。徵调浓色彩音（B音）是基本音级，又出现了羽调浓色彩音（F音），这就是羽徵调式了。

### 太阳里的松树①

蒙族 内蒙



歌词：太阳里有棵松树，是太阳的骄傲，我可爱的小女儿呵，是我的骄傲。  
月亮里有棵香橼，是月亮的珍宝，我美丽的小女儿呵，是我们家的珍宝。

这是一首很出色的民歌。把羽调浓色彩音用到徵调式里来，给这曲调带来了鲜艳的色彩变化，使它富于魅力。这个附加音的表情作用是很突出的，传达出做母亲的对亲女儿的温存和送别时的深沉情感。它的用法也是很独到的，有两次作意外进行：在头一小节和末一小节，它本是从G到D的经过音，但在下行解决之前，却先向上跳到属音，再折回来，这样就赋予曲调活动的性格，避免了可能造成的低沉情调。

商调式的七声音阶有宽商调式、宫商调式和角商调式。

宽商调式就是在商调式中附加徵调浓色彩音和羽调浓色彩音。秦腔的哭音唱腔和陕北民歌中有不少是用宽商调式的。

① 这是札赉特旗的一支送嫁歌，是蒙古族的札木苏同志唱给我听的。

# 十八姐担水

汉族 陕北



这里的 $\flat E$ 音(简谱的 $\flat 7$ )演唱时虽有时稍高(记作 $\downarrow 7$ ),但从它的表情来看,跟其他的羽类色彩音是一样的,所以我们可以确定它为羽调浓色彩音。从这个例子里可以很明显地听到,商调式里的两类色彩怎样在音调上发展起来,色彩上由淡变浓而形成宽商调式。头两小节的音调已经包含了以后色彩发展的种子。单徵色彩音(D音)是用作节拍上弱的经过音,下行解决;单羽色彩音( $\flat B$ 音)则用在拍子上,它的出现是跟在它上方功能音(主音)的后面,它的解决是延迟的。这种弱的、经过性的、下行解决的徵类色彩,到第4小节里表现为A音,它在音调中的性格仍然是弱的、经过性的、下行解决的,但色彩已经变浓了。徵调浓色彩音就是这样附加进来的。那种较强的、从功能音下行大二度到达而延迟解决的羽类色彩,到第6、7小节里表现为 $\flat E$ ;第6小节的 $\flat E$ 仍在拍子上,解决是大大延迟了,它成为第三乐节的停顿音,就是说,在音调上已不解决,只在曲式的进展中得到解决——下句的落韵(主音C)就是它的解决;第7小节的 $\flat E$ ,虽不在拍子上,但比它所跟随的功能音(F音)仍是强的,它的解决也还是略有延迟的。 $\flat E$ 这个羽类色彩音在音调中的性格仍然保持 $\flat B$ 在一开始所显示出来的那样,但色彩已经变浓了。羽调浓色彩音就是这样附加进来的。

宫商调式就是在商调式中附加宫调特征音。这个调式在河套陕北一带用得不少。

## 刘 志 丹

“打宁夏”调



上例所附加的宮調特征音，是連續下行級进解决到主音的，正如在宮調式里常見的那樣。在这个具体曲調里，宮調特征和商調特征的混合很好地表现了驕傲得意的神情。

## 清 水 河 上



上例所附加的宮調特征音，是在上行解决到属音的途中經過下属音的，这种用法我們已在宮徵調式中見到过了。宮調特征音和单羽色彩音的增四度关系，在这个曲調里具体地說来不是表现为相距增四度，而是相距減五度。两者都以小三度的音程距离依赖于属音。这种用法，即构成增四度关系的两个音在旋律音調中依赖于同一个音而彼此相距減五

度，在其他各个七声音阶调式的曲调中是少见的，通常都是相距增四度而依赖于不同的音。在这种独特的用法中，它们这两个音配合在一起的表情作用就大为不同了。应该说，这种用法的表情可能性还有待于挖掘。在这支歌里，它们使曲调在悠远中略带抑郁。





在这两个例子里，宫商调式的曲调都省略了徵调浓色彩音，就是说，没有出现徵调式之所以区别于商调式的那个音，只用宫调式的特征音；也可以说，省略了徵调式的因素而直接附加宫调式的因素。对于这种省略，我们这个名称是能适应的；在名称里没有提到“徵”。从这里可以看出我们所用的名称涵义的灵活性。“宫商”这个名称，一方面暗示其中可能包含徵调式，因为按照五音的天然秩序，徵夹在宫与商之间，的确，如果在商调式的基础上包含了同主音宫调式的整个音阶，也就必然包含徵调式之所以不同于商调式的音级；另一方面又暗示其中可能省略徵调式，因为名称里没有提到它。其余的调式名称也是这样。例如前面的“羽徵”调式，可以包含商调式的特征（《偷南瓜》即如此），也可以省略商调式的特征（《花花腔》和《太阳里的松树》即如此）。

角商调式就是在商调式中附加角调特征音。用这种调式是比较少见的，但在祁太秧歌中我们还是能发现这样的曲调。例如下面这首用变体偷南瓜调填新词的山西民歌《农村社会主义远景》的第一大段：





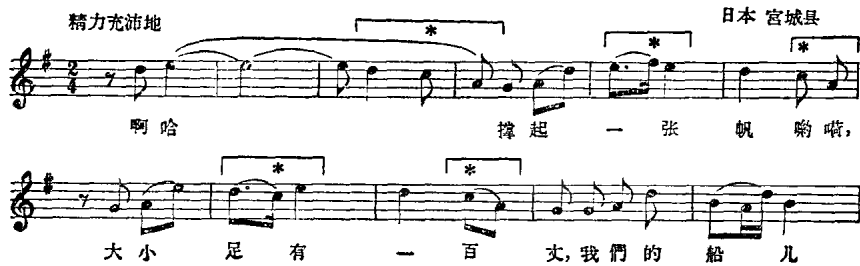
(引自山西民歌“变体偷南瓜”调《农村社会主义远景》)

显然，角调特征音的出现是羽商调式的音调模进发展的结果。在第6小节有 ，在第7、9、12等小节有 ，这是羽商和商羽调式的音调；在这曲调里，单徵色彩音(E)比羽调浓色彩音(F)用得更多，基础是商调式，所以这种音调应该说是羽商调式的。前者向下属移位，就是第1、6小节的 ，后者向下属移位，就是第4小节的 。角调特征音在下行解决到下属音的途中经过属音，这是我们在角羽调式里已经见过的用法。至于第7小节里角调特征音解决到单羽色彩音，那更是在角调式里早就熟悉的了。

羽调式的七声音阶有宽羽调式、徵羽调式和偏羽调式。

宽羽调式就是在羽调式里附加单徵色彩音和角调特征音。宽徵调式是常用的，相反地宽羽调式却是罕见的。下面是一首宽羽调式的日本民歌：

### 远岛船歌





在判定这是不是宽羽调式的时候，有两个问题需要斟酌：一、主音是否从头到尾都在E？如果前一半的主音不是E而是A，那么C音就不成其为角调特征音了。听起来，E从一开头就是曲调的中心音，最初的拖长音使它获得先入为主的地位，第5小节又巩固了它的主音地位。从另一方面看，D音在曲调里没有给人以支柱音的印象，即使当它用在强拍上的时候：第6、9小节的D音是经过音性质的，第8小节的D音是倚音性质的。D音的地位既然如此，A音就无从被确立为主音。主音既然从头至尾都在E，C音就是角调特征音了。二、C音和B音哪个是基本音级？如果C音是基本音级，那么基础就是角调式了。从数量上算，前一半曲调用C音有四次，后一半曲调用B音也有四次。单从数量无法判断。但要是看一看它们所处的节拍地位，事情就清楚了；B音有两次在强拍，一次在弱拍，C音只有两次在弱拍，其余都不在拍子上，这也就说明B音比C音所占的地位更重要。由此可以说，C音是附加音，B音是基本音级，调式的基础是羽调式。结论是，在羽调式的基础上，附加角调特征音(C)和单徵色彩音(\*F)，这就是宽羽调式。角调特征音的用法，在第8小节是有特色的。它作为甩音跟在单羽色彩音(D)后面出现，而这单羽色彩音本身又作为倚音而依赖于后面的主音(E)。通过这样的关系，它仍间接依赖于主音，虽然在旋律线条上它以大三度的跳进直接走到主音。

徵羽调式就是在羽调式里附加徵调浓色彩音。这是羽调式的三种七声形态中最常用的一种。

## 歌唱总路线

### 漁歌

汉族 广东



这里也存在两个问题。一、前一半 G 音极少出现,怎么能确定它是主音?这是因为,在旋律进行中, D 和 C 都是支柱音。为什么说 C 音也是支柱音?上句的落韵实际是在 C 音,强拍和次强拍的  $\flat B$  音不过是它的倚音。二、前一大半没有用 F 音,为什么认为 E 音是附加音?因为跟 E 成增四度关系的  $\flat B$ ,显然是基本音级。跟前面的《花花腔》拖腔相比较,相同之处是:徵调羽调浓色彩音并存;相反之处是:在那里,徵调浓色彩音(E)是基本音级,所以是羽徵调式,在这里,羽调浓色彩音( $\flat B$ )是基本音级,所以是徵羽调式。

### 草原情歌

汉族 青海

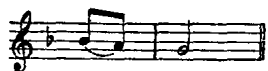
徐缓、优美



对这个曲调的上句的主音的判断,可能会引起争论。有人认为,这里有两个羽调式,上句是用 D 音上的羽调式,下句是用 G 音上的羽调式。这个看法,说明研究者在两方面有所发现:一、上下句之间有音调上的一



貫性。特別應該指出，下句的終止

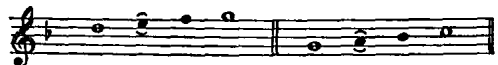


是上句終止



的模進和簡化。二、这个曲調所用的音区可以

分成两半截，这两个半截具有同样的色彩結構，都是以羽类色彩为基本色彩，徵类色彩为附加色彩：



其实这也就是徵羽調式的色彩結構。但是，在判別上句的主音的問題上，这种看法忽視了一个因素：第2小节G音上的自由延长。这个G音是全曲的第一个停頓音，又在全曲音区的最高点上拖得很长，这不能不造成先入为主的效果，使第4小节的D音显得不太稳定。所以說，全曲的主音是一貫的：在G，調式是一个整体，即徵羽調式；音区的两个相同的半截，也就是徵羽調式音阶的上下两半截。

偏羽調式就是在羽調式里附加重角特征音。用这調式的曲調虽然我个人还没有在民間音乐中遇到过，但这种調式实际运用的可能性却是无庸置疑的，因为我們在民間音乐中确已听见了重角調式和包含重角特征音的寬角調式的实例，只要把重角特征音加进羽調式里来，就构成偏羽調式。在掌握了重角特征音的旋法和音調模进发展的規律以后，我們能够創作出民間风格的偏羽調式曲調。下面是一个例子：

稍快 活泼



角調式的七声音阶有寬角調式、商角調式和偏角調式。

寬角調式就是在角調式中附加属音和重角特征音。

### 歌唱俱乐部

太谷秧歌調

汉族 山西



这里有许多半音进行,一部分是有关重角特征音的,一部分是有关属音的。先看看重角特征音的用法。第6第11小节的重角特征音(D)是依赖于后面的单羽色彩音(B)的,只是在解决时经过主音;这正如我们在上一章讲角羽調式时提到过的,角調特征音在下行解决时可以经过属音<sup>①</sup>,现在不过是从属音移到了主音。同时我们也看到,后者——角調特征音在下行解决时经过属音——在这曲調里也是运用了,这两种音調:



在色彩上、风格上彼此一致。第5小节的D音用得比较独特,它的前后都是主音;表面看来,它是依赖于主音的助音,其实,它不过是后一小节的D音的先现音,它依赖于哪个音,应该从第6小节D音的旋法得到解释。至

① 谱例是陕南民歌《十二月花套十二古人》,见本书第150页。

于有关属音的半音进行，并不需要解释属音本身的旋法，而是需要注意属音的出现对角调特征音用法的影响。在这里，属音大多推迟角调特征音的解决。当角调特征音下行解决时，它的出现是作为经过音，例如第1、5、6等小节；当角调特征音上行解决时，它的出现造成半音绕行<sup>①</sup>，例如第7、10等小节。

商角调式就是在角调式中附加单徵色彩音，造成商调式的因素。商角调式在苏南吹打乐里是常用的，昆曲曲牌里也常出现商角调式的音调。沪剧的曲牌《流水调》在许多情况下是用羽角调式，在这基础上，有时发展为宽角调式（当主音向上变凡时），有时发展为商角调式（当加进单徵色彩音时）。下面是这曲牌发展为商角调式的一个段落——沪剧《罗汉钱》中艾艾唱腔的片断：



偏角调式就是在角调式里将下属音有时向上变凡。偏角调式有没有实际运用的可能呢？换言之，在角调式里下属音能不能向上变凡呢？回答是肯定的。因为，下属音向上变凡不过是主音向上变凡的模式发展，我们可以利用包含重角特征音的——重角、宽角调式的——民间曲

① 这种半音绕行曾在上一章讲过，谱例是陕南民歌《东北风》，见本书第151页。

調中主音向上變凡的經驗，來將下屬音向上變凡；當然，這種實例太少，為了充分掌握重角特征音的各種用法，我們應該尋根探源，深入研究將角調特征音和屬音并用的——角羽、羽角、商角、角商調式的——民間曲調中屬音向上變凡的各種用法。在徹底理解了屬音和主音向上變凡以後，順着音調模進發展的綫索，下屬音向上變凡也就不難運用，偏角調式的旋律也就完全可能創作了。下面是一個例子：



## 第 八 章

### 进一步的轉調

六声音阶、七声音阶的形成,带来了一些基本調式及其轉調所沒有的新的东西。这种新东西,简单說来:一、基本音級和附加音的区分;二、主音变凡(重宮和重角特征音),属音向下变凡(偏宮特征音),下属音向上变凡(偏角特征音)。这样,六、七声音阶丰富了轉調手法的內容。虽然轉調手法本身仍不外乎轉移主音和改变音列两大方面,但在运用六、七声音阶的条件下,这两方面都复杂化了。在运用六、七声音阶条件下的进一步轉調,已經沒有單純轉移主音而不牽涉改变音列的情况,因为附加音本身就是音列的某种改变。在不轉移主音而只改变音列的一类中,由于附加音的存在,产生了一些新的情况。这是将要討論的第一个大題目。在又轉移主音又改变音列的一类中,由于六、七声音阶所带来的新东西,也有了更丰富多彩、技巧性更高的手法。这是本章的第二个大題目。

“音列”这个概念,現在已經分化为:一、基本音列,即基本音級的总和;二、附加音,或附加音列;三、总的音列,即基本音列和附加音的总和。由于这种分化,改变音列这件事也就有了新的含义,它可能是:一、总的音列不变,但基本音列有所推移,結果是个别的基本音級跟附加音互換了地位;二、基本音列不变,附加音有所改变,因而总的音列也有所

推移；三、基本音列和附加音都有改变，并使总的音列也有改变。下面就同主音的条件来分别谈一谈这三种情形。

一、主音不变，总音列不变，但附加音或部分附加音晋为基本音级，部分基本音级贬为附加音；这时，调式的基础有了改变，但并没有增添新的变凡，只是把原来的音阶改组了一下。这种调式变换，称之为“调式更换”。在大段的戏曲唱腔或较长的民间器乐曲中，常会遇到这样的情形：原来是六声或七声音阶的某调式，以后把附加音用得多了起来，那跟它成半音关系的基本音用得少起来，两者的地位对调了，附加音变成基本音，基本音退居附加地位，这样，调式的基础就偷偷地改换了。

在六声音阶的范围内，调式更换就是名称互相颠倒的两个调式的更换；例如，从羽商调式更换为同主音的商羽调式。名称不能颠倒的，就不能作调式更换；如重宫调式，倘要把重宫特征音变成基本音级，就得把原来的主音变成附加音，它就不成为主音了。主音既改变，就超出了调式更换的界限。在七声音阶的范围内，调式更换就是某一“宽”调式和它两邻的、名称相倒的两个调式三者之间的更换；例如，同主音的宽徵调式、商宫调式和宫商调式三者互相更换。此外，同主音的宽宫调式和偏徵调式可互相更换，因为这时主音的变凡仍保持其附加地位，仅将宫调特征音和下属音的主次对调。宽角和偏羽的关系也与此类似。

调式更换可以使变凡得到缓冲，带有渐进的性质。例如，要从徵调式转换为同主音的宫调式，可以不一下子完成，而是经过一个过渡，即先附加宫调特征音，构成宫徵调式，然后更换为徵宫调式，最后再抽去附加的下属音——这是黄梅戏中唱腔衔接时常用的手法。调式更换能使复杂的转调进行得平稳、流畅、自然。

二、主音不变，基本音列不变，因而调式的基础保持不动，但附加音或有所增添，或有所删减，或有所改换。这时，就从同一调式的这种

形态轉为另一种形态,或把几种形态結合起来。这种調式变换,可以表現得比較簡單,也可以表現得相当复杂。比較簡單的,就像前面我們所曾見到的,从五声发展为不同的六声,再发展为七声;例如,徵調式的曲調,发展为宮徵調式的,或是再变换为商徵調式的,再进而把两者結合起来,构成寬徵調式的。比較复杂的,就要出現复变凡;这是在不同的七声形态互相变换时必然发生的現象。再复杂一些,就是将两种七声形态互相結合,构成八声或九声音阶的形态;其中最复杂的就是将附加变徵和附加清羽的两种形态結合在一起,构成九声音阶。

在不同的七声形态互相变换时,基础調式的小三度空隙內的附加音就发生半音的改換,这种改換,是“复变凡”。发生这种半音关系的一对附加音,或者是作为变徵和清角,或者是作为变宮和清羽。在記譜形式上,这每一对附加音有着同一音名或唱名,就像是一个音級的升高或降低。但在实质上,每一对附加音的两音是属于不同音級的;高半音者(变徵或变宮)是小三度上方音級(徵或宮)的降低,低半音者(清角或清羽)是小三度下方音級(角或羽)的升高。这些道理,我們已經在第五章中詳細說明过了<sup>❶</sup>。現在需要进一步分析的是,随着調式的具体不同,发生复变凡关系的附加音就处于不同的音程地位上,具有不同的色彩或功能含义。具体說来,发生复变凡关系的音有如下六对:

1. 偏宮特征音      与    下属音
2. 重宮特征音      与    单羽色彩音
3. 宮調特征音      与    羽調濃色彩音
4. 徵調濃色彩音    与    角調特征音
5. 单徵色彩音      与    重角特征音
6. 属音              与    偏角特征音

---

❶ 見本书第118、119頁。

在民間曲調中，常用第3第2对，其次是第1对，再其次是第4对。

每一对音之間的复变凡，可以在不同的調式基础上运用。現在我們暫且只就調式基础不变的界限之內來說。什么情况下会发生第3对音的复变凡呢？那是在：1. 宮商調式和寬商調式互相变换时；2. 寬徵調式和羽徵調式互相变换时。这是在陝西和山西民間音乐中常有的。什么情况下会发生第2对音的复变凡呢？那是在：1. 偏徵調式和寬徵調式互相变换时；2. 寬宮調式和商宮調式互相变换时。前者在山西、河北和河南民間音乐中常用；后者在河南民間音乐中常用。什么情况下会发生第1对音的复变凡呢？那是在偏宮調式和寬宮調式互相变换的时候。这也是在河北民間音乐中所用的。什么情况下会发生第4对音的复变凡呢？那是在：1. 寬商調式和角商調式互相变换时；2. 徵羽調式和寬羽（角羽）調式互相变换时。前者在山西中部秧歌音乐中有时用之。

同一調式的两种形态如果彼此間有一处发生复变凡关系，那么当两者融合成为一体时，就形成該調式的八声音阶形态。八声形态可以看作該調式的寬調式与另一七声形态的結合；例如，寬商+宮商，寬徵+羽徵。但对八声音阶的結構更有分析的理解則应把它看作是相反类型的六声和七声形态的結合。那就是說，或者是加清角的六声形态和加变徵的七声形态相結合（例如，“寬商+宮商”可以分析为“羽商+宮商”，即“加清角的六声商調式+加变徵的七声商調式”），或者是加变宮的六声形态和加清羽的七声形态相結合（例如，“寬徵+羽徵”可以分析为“宮徵+羽徵”，即“加变宮的六声徵調式+加清羽的七声徵調式”）。

同一調式的两种形态如果彼此間有两处发生复变凡关系，那么当两者融合成为一体时，就形成該調式的九声音阶形态。这只有当該調式的附加变徵和附加清羽这两种七声形态互相結合时才能形成。实际



上,每一調式的九声音阶就是这样一个形态:在它的基础調式的两个小三度空隙內填滿了附加音,附加音共四个,形成两对复变凡关系。五个調式中,每个調式能有什么样含义的两对附加音,这是一定的。我們前面列举发生复变凡关系的六对附加音时所遵循的次序,就表明了它們跟五个調式的天然秩序相对应的秩序:第1、2对音填满宮調式的小三度空隙,第2、3对填满徵調式的,第3、4对填满商調式的,等等。

如果說,附加音在原則上是不跟任何基本音級发生复变凡关系的,而附加音內部又不必再分什么主次,那么,就應該得出这样的結論:每一調式的八声音阶形态只有两种,九声音阶形态只有一种。如前所述,两种八声形态是:1. 加清角、变宮、变徵的;2. 加变宮、清角、清羽的。一种九声形态是:加变宮、清角、变徵、清羽的。

三、主音不变,但調式基础和附加音都有变动,并且变动的結果超出了原有总音列的范围。这实际上是上述两种調式变换的合并,通常表现为調式更换和复变凡的并用。在民間音乐中,复变凡的运用常常以調式更换作准备或配合。例如,从羽商調式变换成同主音的宮徵調式,可以经历这样的过程:羽商調式的曲調发展为寬商調式,以后略去羽調濃色彩音,只留下徵商調式,然后,把徵商調式更换为商徵調式,再发展为寬徵調式,这里面就包含了宮徵調式<sup>①</sup>。这就是以調式更换作准备而进行复变凡,这样的复变凡特別自然而平稳。或者,也可以经历这样的途径:从羽商調式一下子轉換成宮商調式,然后又更换成寬徵調式,其中包含宮徵調式。这是先行复变凡,然后再以調式更换来作配合。这样的做法比前一种的具有更强烈的对比性。

調式更换和复变凡有着內在的联系。調式更换容易引出复变凡,复变凡也容易导致調式更换。这是由于音调发展的純四五度模进,在

① 这是內蒙“二人台”《走西口》的調式布局。

我們这个調式体系里是一个最普遍起作用的自然規律。这一規律不仅自然地作用于声乐演唱,而且更直接地作用于弦乐演奏。在胡琴上,如果定弦是“1 5”,那么,外弦上拉 $\dot{4}$ 的指法在内弦上得到 $\flat 7$ ,内弦上拉3的指法在外弦上得到7。 $4$ 和 $3$ 还是变凡关系, $\flat 7$ 和7就是复变凡关系了。当3用得多了,自然附加7,到4用得多了,就自然要附加 $\flat 7$ 了,这就是从調式更换引出复变凡。反过来,用 $\flat 7$ 的时候,自然会多用4,用7的时候,又自然会多用3,这就是复变凡导致調式更换。

現在,在談完了第一个大題目以后,我們附帶談一談半升半降音<sup>①</sup>的問題。这种音关系到工尺譜的“凡”字和“乙”字,也关系到复变凡的运用。但是,我們在談論它們跟复变凡的关系以前,必須預先說明,这种现象并不仅仅与“凡”字、“乙”字、复变凡有关。事实上,半升半降的现象不仅存在于六声和七声音阶調式中,也存在于五声音阶的調式中。例如,在內蒙、甘肃、宁夏一带,牧民、农民和船工在唱羽調式的曲調时,常常爱把色彩音略略提高——半升;在唱徵調式的曲調时,有时也把色彩音略略放低——半降;这样,大二度就变成 $\frac{3}{4}$ 个音,小三度就变成 $1\frac{3}{4}$ 个音。这样的音已經越出了五度相生的规范之外。研究这些音程的律学本质,它們和五度相生律有着怎样的联系,五度相生律如何轉化以及为何能轉化为这种律,这是必要的。这件工作需要另写专门的研究論文。在这里,只打算談一个相反的問題,即包含这种音程的曲調怎样复归于五度相生調式体系。这个問題是现实的。因为,今天我們不仅在理論上需要懂得这种曲調的旋法和色彩跟五度相生調式的旋法和色彩

---

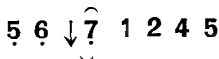
① 半升音的記譜,除了在某音符之前加一“ $\sharp$ ”以外,在遇到“ $\sharp\flat$ ”的場合就記作“ $\downarrow$ ”(例如“ $\sharp\flat 7$ ”总是記作“ $\downarrow 7$ ”),看起来是半降音。反之,半降音除了記“ $\downarrow$ ”以外,在遇到“ $\sharp\flat$ ”的場合就記作“ $\uparrow$ ”(例如“ $\downarrow\sharp 4$ ”总是記作“ $\uparrow 4$ ”),看起来反而是半升音。这是我們在研究半升半降現象时必须注意的一个情况。

的联系和共性，而且在实际工作中常常不得不把这种音程改为五度相生调式的音程，以求能用十二平均律来演奏。如果不能将它们正确地还回五度相生调式，那么我们不仅不容易理解，甚至会歪曲原来旋律的色彩和表情。

在五声音阶范围内，这问题是容易解决的。因为只需要把  $\frac{3}{4}$  音当作全音， $1\frac{3}{4}$  音当作一音半，就得到了五度相生调式。例如，陕北信天游《红旗一展天下都红遍》用的调式是：



这就很容易知道，“↑1”是半升的 1，调式是羽调式的变形。但是到了六声、七声的领域里，事情就困难了。例如下面这个调式：



“↓7”可能是半升的  $\flat 7$ ，也可能是半降的 7；如是前者，那就是羽商调式变形，如是后者，那就是宫商调式变形。在这种情况下，我们不可能归纳出几条死板的定则，譬如说，某一地区总是用什么调式，某一类歌总是用什么调式；因为，不仅同一地区会有不同的调式，即使在同一曲调中也可能有调式的变换。关键的问题是要鉴别这种音的色彩——接近于羽类色彩音还是徵类色彩音。如果它在旋法上、色彩上、表情上跟羽类色彩音更相像，那就该是半升的  $\flat 7$ 、4、1 之类；反之，如果跟徵类色彩音更相像，那就该是半降的  $\sharp 4$ 、7、3 之类。

如何鉴别色彩呢？总的说来是结合旋法和表情来品评。具体说来，可以从几个方面入手：一、注意它的旋法跟哪类色彩音的一般旋法更相似；二、注意它在音调中的地位跟哪类色彩音在当地的习惯性进行中所处的地位相当；三、注意它所处的音调跟同一曲调中包含哪类色彩音的

音調有着一貫性和模進关系。

前几章所举的譜例中，有个別音是經過这种鉴别而納入五度相生調式的<sup>①</sup>。下面再举两个比較复杂的例子，來說明这种鉴别原則的具体运用。

### 咱們的領袖毛澤东

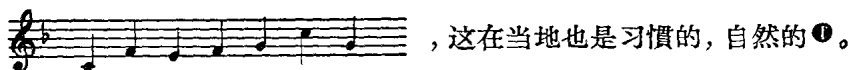
中板 歌頌地、豪壯地 汉族 陝北

高 楼 万 丈 平 地 起， 蟠 龙 臥 虎 高 山  
頂； 边 区的 太阳 紅 又 紅， 边 区的太阳 紅 又  
紅， 咱 們的 領 袖 毛 泽 东， 毛 泽 东。

这里的三个“↓7”(↓E)，既不能一概当作  $b7$  的半升，也不能一概当作  $7$  的半降。第 14 至 15 小节跟第 21 至 22 小节，譜上看起来完全一样，实际的色彩和表情却不同。第 14 至 15 小节唱的“紅又紅”跟第 11 至 12 小节唱的“紅又紅”有其色彩和表情的連貫性；第 21 至 22 小节唱的“毛澤东”却跟第 19 至 20 小节唱的“毛澤东”有部分的模進关系。領會到曲式方面的这种內在联系，对理解这支曲調是重要的。現在来分別观察一下这两个关联。第 11 小节的“又”字，用了一个下行經過音兼倚音的羽类色彩音( $bB$ )来表达一种剛健壯闊的意境；这个意境通过歌詞的反复，曲式的扩充，延伸下来，所以，很显然第 14 小节的“又”字所

<sup>①</sup> 例如《苦相思》和“交城山”調的 $\uparrow 4$ ，鉴别为徵类色彩音的半降—— $\downarrow \sharp 4$ ，然后复归为 $\sharp 4$ ；《土地还家》倒数第 2 小节的 $\uparrow 4$ ，鉴别为羽类色彩音的半升，然后复归为 $4$ ；《十八姐担水》的 $\downarrow 7$ ，鉴别为羽类色彩音的半升—— $\uparrow b7$ ，然后复归为 $b7$ 。

用的仍然是一个下行经过音性质的羽类色彩音，只是移位到下属方面（成为  $\flat E$ ），色彩变浓了。由于羽类色彩音的音调发展，从最初的商调式到这里成为羽商调式。现在来看另一处。第 19 小节第二拍用了一个下行解决的徵类色彩音（A），解决后又继续下行大二度，接到后一小节；这里所表达的心情是亲切温暖的，显然，最后的两小节跟它联成一气，第 21 小节第二拍同样是一个下行解决的徵类色彩音，解决后又继续下行大二度，接到后一小节，只是移位到属方面（成为 E），色彩变浓了。由于徵类色彩音的音调发展，从稍前几小节的徵调式最后成为宫徵调式。在作完这番比较以后，我们已能明确地领会第 16 小节“們”字上所唱的  $\downarrow 7$  的色彩，是徵类色彩。一则因为，从第 16 小节至末尾，在歌词上、曲式上都属于同一单位，它们的色彩也是一贯的；二则，如假设“們”唱的是 E，我们就听到这样一串音程进行：



从以上分析中得出的结论是：头一个  $\downarrow 7$  是  $\uparrow \flat 7$ ，后两个  $\downarrow 7$  是  $\downarrow 7$ 。这样，前一大段的调式是商调式和羽商调式变形，后一小段的调式是宫徵调式变形。如果把半升半降音纳入五度相生律，这里就有了复变凡：第 14 小节刚用过羽调浓色彩音，第 16 小节立刻换成宫调特征音，对比是强烈的。这种用法，是先进行复变凡，再配合以变凡，至第 18、19 小节才出现了 A，代替前面的  $\flat B$ 。这个曲调并不长，但用了比较复杂的同主音调式转换，既有基本音级的变凡，也有附加音的复变凡；虽然半升半降音把复变凡巧妙地掩蔽起来了。

① 我们在前面列举的《撈陷調》和《清水河上》里，能看到同样的音程进行。《撈陷調》流行于黄河以东山西西北部；《清水河上》流行于黄河以北内蒙河套一带；在前者的西面和后者的南面就是陕北。这三个地区，不仅在地理上相毗邻，而且往昔的走西口生活把它们在社会生活的各方面都联结起来。

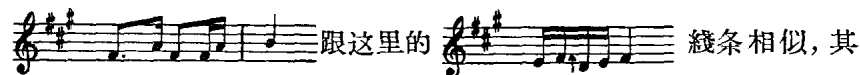
# 雨不洒花花不红

中板

汉族 云南



这里第5小节有一个 $\uparrow 4$ ( $\uparrow D$ )，能否因为后面的4都是本位的，就推断这个 $\uparrow 4$ 一定是4的变化呢？不能。根据我们的直感，这个音的色彩和表情更像 $\sharp 4$ ，如果把它改成4，曲调会变得生疏，这一句的情感变得冷漠；如果改成 $\sharp 4$ ，会感到跟原来相近；这就是说，可以认为它是 $\downarrow \sharp 4$ 。这种直感，根据何在呢？我们应分析一下。仔细品味，能发现第5小节的音调在进行上、表情上跟两处有关联：一、第1、2小节的



线条相似，其中

跟 相当。现在可以这样分析：A B的进行跟E $\sharp$ F是一模一样的，不同的只是，前一进行是从下方纯四度的音( $\sharp$ F)开始，后一进行则不是。从 $\sharp$ F到B，是从属音到主音；后一进行如果是从D到 $\sharp$ F，就成了从羽类即下<sub>属</sub>方面的色彩音开始，如果是从 $\sharp$ D到 $\sharp$ F，那就是从徵类即<sub>属</sub>方面的色彩音开始。哪一情况更多保持了前后的一贯性呢？显然是后者。这是我们所以感到 $\sharp D$ ( $\sharp 4$ )更接近原意的第一个原因。二、第4小节头一拍的E $\sharp$ C跟这里的 $\sharp$ F $\uparrow$ D，在色彩上有类似点。 $\sharp$ C作为下方徵类色彩音跟在一个功能音(E)后

边;  $\uparrow D$  如看作  $D$ , 就成了下方羽类色彩音(間接的, 仿佛是第二重的), 如看作  $*D$ , 那就也是下方徵类色彩音, 跟在功能音( $*F$ )后边。哪一情况保持了音调色彩的統一性呢? 显然是后者。这是我們所以感到  $*D$  更接近原意的又一个原因。

根据以上分析得出的結論是: 这个  $\uparrow 4$  是  $\downarrow *4$ ; 这样, 第一句是在商調式基础上发展出宮商調式变形, 第二句則是从商調式变凡到羽調式, 这一句变化反复时, 完全成了羽調式。如果把半降音納入五度相生律, 这里也有了复变凡, 宮調特征音到后来换成羽調濃色彩音; 而且可以說, 在复变凡前提下又用了調式更換, 羽調濃色彩音先作为附加音出現, 以后轉化为基本音級。

现在来談第二个大題目, 即在六声、七声音阶条件下轉移主音所构成的轉調手法。这可以分三个問題来談: 一、調式交替基础上加入附加音; 二、調式交替和調式更換的結合; 三、重宮、重角、偏宮、偏角特征音所提供的轉調方案。

一、前后两調主音不同, 音列也超出了五音的范围, 但其基本音列是相同的, 这就是說, 两調的关系以交替为基础。在这基础上, 或者其中一調帶有附加音, 或者两調都帶有附加音; 在都带附加音的情形下, 附加音可能相同, 可能不相同; 在附加音不相同的情形下, 附加音相互間可能只是相距增四度, 可能进而发生复变凡。下面把这些情况分別說一說:

1. 在交替的基础上, 其中一調发展为六声或七声音阶。例如, 在“羽—商”交替基础上, 发展为“商羽—商”交替。

### 想 亲 亲

中速 汉族 河套



不 說不道，不 言不語，面 黃肌瘦，但 想 他呀，亲 亲。

这里，E 是两调共有的基本音级，它的向下变凡—— $\sharp D$ ，是前调的附加音。主音是到曲调的末尾，经过  $\sharp C$  和 B 的功能围绕，才转移到  $\sharp F$  上的；这时基本调式才转换为同音列的商调式。在前面，当第 5 小节出现附加音  $\sharp D$  时，基本调式是羽调式，只是附加音带来了同主音商调式的因素。这样就构成了“ $\sharp C$  羽— $\sharp C$  商羽— $\sharp F$  商”的转调布局。除了这个例子，在讲六声音阶时所举的例子中，也有这种情形；像河北民歌《妈妈好糊涂》，是“B 角—E 商羽”<sup>①</sup>。

2. 在交替的基础上，前后两调用同样的附加音，这也就是两个同种形态的六声或七声音阶调式的交替。例如，在“羽—徵”交替的基础上，发展为“商羽—宫徵”交替。

### 五 更 调

汉族 东北



这里， $\flat B$  是两调共有的基本音级，它的向下变凡——A，是两调共有的附加音。前一大半主音在 G，最后经过强调  $\flat B$  和 F，转到 F。总起来，构成了“G 商羽—F 宫徵”交替。除了这个例子，在讲六声音阶时所举的东北民歌《小拜年》也是两个同种形态六声音阶调式的

① 参阅本书第 149 页谱例及第 151 页脚注。



交替<sup>①</sup>。

3. 在交替的基础上，前后两調用不同的附加音，这也就是两个不同种形态的六声或七声音阶調式的交替；当然，这种情况下总的音列范围会有所改变，其所以还能称为“交替”，是因为两調的基本音列相同。这时，如果一調附加变宮，一調附加清角，就不会有复变凡，它們的色彩对比不太强烈，类似寬調式的性格。例如，“A 商羽 — G 商徵”。如果两調是相反类型的六声和七声形态，就会有复变凡，色彩对比更强，类似八声形态乃至九声形态。例如，“A 角羽 — G 偏徵”、“G 羽徵 — D 徵商”、“G 商宮 — E 徵羽”。

二、前后两調主音不同，基本音列也不尽相同，两調关系的基础是狭义的轉調，只是这一調的基本音列并不超出那一調的总音列的范围，只将它的附加音轉化为基本音級。这种手法可以分解为調式交替和調式更換两个因素，它或者是在調式更換基础上的調式交替，或者是在調式交替基础上的調式更換。例如，“D 宮徵 — B 角羽”，它的轉調过程，或者是先更換再交替，如“D 宮徵 — D 徵宮 — B 角羽”；或者是先交替再更換，如“D 宮徵 — B 羽角 — B 角羽”。

在交替和更換互相結合之下，当然还可以有各种不同的具体情况。可能是乙調能更換甲調，而甲調却不能更換乙調，例如“F 宮徵 — C 宮徵”。F 宮徵的总音列包含着 C 徵的音列，所以后者将前者的附加音轉化为基本音級，而予以更換；但反过来，C 宮徵的总音列却包含不了 F 徵的音列，所以不能反过来更換，只能被更換。也可能：除了有更換交替，附加音之間还有复变凡关系，例如“G 寬徵 — D 宮徵”。D 徵的音列包含在 G 寬徵的总音列內，但 D 宮徵的附加音 <sup>#</sup>F，跟 G 寬徵的附加

① 見本書第151頁。这首歌跟河套民歌《打連成》(第5頁)来源于同一基本曲調。《打連成》是“角—徵”交替，《小拜年》发展为“羽角—宮徵”交替。

音 F 发生复变凡关系。还可能:除了有更換交替,基本音級和附加音之間发生复变凡关系,例如“G 徵商 — D 宮商”。D 商的音列包含在 G 徵商的总音列內,但 D 宮商的附加音  $^*F$ , 跟 G 商的基本音級 F 发生复变凡关系。

三、由于主音可以变凡,属音可以向下变凡,下属音可以向上变凡,轉調的手法就有了扩充。这扩充表现在两方面: 1. 后調的基本音級可以来自前調的这种变凡; 2. 主音可以轉移到这种音上。

当主音轉移到原調的属音或徵类色彩音上而同时要保持或加强調式的徵类色彩,或削弱調式的羽类色彩时,就可能需要将主音甚至属音向下变凡。例如,“G 宮 — D 宮”、“G 徵宮 — A 宮徵”、“G 徵 — E 徵商”。反过来,当主音轉移到原調的下属音或羽类色彩音上而同时要保持或加强調式的羽类色彩,或削弱調式的徵类色彩时,就可能需要将主音甚至下属音向上变凡。例如,“C 角 — F 角”、“C 羽角 —  $^bB$  角羽”、“C 羽 —  $^bA$  商徵”。

某些轉調方案和手法,虽然主音轉移的音程并不越出五声音阶各級的限度,但在不用前調的重宮、重角、偏宮、偏角特征音的情况下,却是不可能的。現在有了这些音,就可能了。当主音轉移到属音上时要获得宮調式,沒有主音变凡就不可能;更不用說在徵类色彩音上建立宮調式了。后者即使主音变凡,如沒有属音向下变凡,还是不可能。当主音轉移到徵类色彩音上时要获得徵調式,沒有主音变凡也不可能。重宮特征音提供了可能,偏宮特征音扩大了这种可能的范围。另一方面也是一样。当主音轉移到下属音上时要获得角調式,主音不变凡就不可能;在羽类色彩音上建立角調式,不但主音要变凡,下属音也要向上变凡;在羽类色彩音上建立羽調式,如主音不变凡也不可能。重角特征音提供了可能,偏角特征音扩大了这种可能的范围。当主音轉移到

宮調特征音和角調特征音時，簡言之，調性作大三度轉移時，沒有主音的變凡就不可能運用功能圍繞；現在，這種手法成為可能了。轉移到宮調特征音時，可以用重宮特征音來形成功能圍繞；轉移到角調特征音時，可以用重角特征音來圍繞。

這四個音，色彩是強烈而獨特的。重宮、重角特征音雖然強烈程度不如偏宮、偏角特征音，但當用於徵調式和羽調式而造成偏徵、偏羽調式時，還是特別富於色彩對比的。主音的變凡如構成新調的基本音級，原調的主音退居附加地位或完全消失，這樣所得到的轉調是非常新鮮的，有強烈對比性的。但正因為如此，就特別應該注意防止勉強和生硬。

主音變凡如成為新主音，調性就作小二度的轉移。調性轉移的這種音程關係，是基本調式轉調所沒有的。這時，其餘的音級如一概保持不變，它們在調式中的意義也頓時完全翻轉改觀，化為相反的東西，即宮調特征音轉化為下屬音，角調特征音轉化為屬音，或者反過來，其餘的徵類色彩音和羽類色彩音互相轉化。這樣，僅僅一音變凡，卻產生了音階各級全部變凡的效果，結果，完成了最遠兩調式——宮和角——的轉換。值得注意的是，這種轉調可能早在唐代就已在實際中有所運用<sup>①</sup>。

這裡就主音互為變凡關係而總音列保持不變的調式變換問題作一點說明。在前面分析調式更換問題時曾指出，某些調式是不可能作更

---

① “俗樂常把它古音階的第七度為它角調的調首；……俗樂所用的音階，是俗樂音階，即清商音階；但它的角調所從而起調的音，卻又是本宮古音階的第七度，這個音，根本便不在本宮俗樂音階的七音之內。七角調都是如此。”楊蔭浏著：《中國音樂史綱》1953年版，第182頁）。在這種情況下，所謂“同宮系統”的角調和宮調的關係，正是主音相距半音而其餘各級正音一一相合。這樣的兩調銜接起來時，就形成我們這裡所分析的這種轉調。

換的,具体是指六声音阶中的重宮、重角,七声音阶中的偏宮、偏角;还指出,七声形态的調式大部分可以在三个調式之間互相更換,但寬宮和偏徵,寬角和偏羽,却是例外,仅能在两調式間互相更換。正是这些在調式更換的領域里受到限制的調式,現在在主音变凡的領域里施展了特长。我們看到,有这样三組調式能彼此以主音变凡的关系互相替換:

一、重宮和重角。当重宮調式里附加音变成主音、主音变成附加音时,就替換为重角調式。反过来,重角調式里附加音和主音地位互相对調时,就成重宮調式。这两个調式在总音列相共时主音相距半音——重宮的高半音,重角的低半音。

重宮調式

重角調式

重宮調式

低半音的重角調式

主音与附加音对調

主音与附加音对調

高半音的重宮調式

二、偏宮調式和寬角、偏羽調式。当偏宮調式里主音旁的附加音变成主音、主音变成附加音时，就替换为寬角調式，后者又可以更换为偏羽調式。反过来，能和偏羽調式互相更换的寬角調式里，主音和它旁边的附加音地位互相对調时，就成偏宮調式。这三个調式在总音列相共时，主音出入半音——偏宮的高半音，寬角、偏羽的低半音。

Diagram illustrating the relationships between three musical modes: 偏宮調式 (Piángong), 偏羽調式 (Piányu), and 寬角調式 (Kuanjiao).

The diagram shows five staves of music. The first three staves are labeled on the left: 偏宮調式, 偏羽調式, and 寬角調式. The last two staves are unlabeled but represent the modes resulting from the transformations described in the text.

On the right side, arrows indicate the transformations:

- Upward arrow: 低半音的偏羽調式 (Low semitone Piányu mode)
- Upward arrow: 調式更換 (Mode change)
- Upward arrow: 低半音的寬角調式 (Low semitone Kuanjiao mode)
- Upward arrow: 主音与附加音对調 (Main note and added note swap)
- Downward arrow: 調式更換 (Mode change)
- Downward arrow: 主音与附加音对調 (Main note and added note swap)
- Downward arrow: 高半音的偏宮調式 (High semitone Piángong mode)

三、偏角調式和寬宮、偏徵調式。当偏角調式里主音旁的附加音变成主音、主音变成附加音时，就替换为寬宮調式，后者又可以更换为偏徵調式。反过来，能和偏徵調式互相更换的寬宮調式里，主音和它旁边的附加音地位互相对調时，就成偏角調式。这三个調式在总音列相共时，主音出入半音——偏角的低半音，寬宮、偏徵的高半音。

The diagram illustrates mode transitions through a series of musical staves. It shows the relationship between three modes: 寬宮調式 (Wide Gong Mode), 偏徵調式 (Bi Zhi Mode), and 偏角調式 (Bi Jiao Mode). The transitions are indicated by arrows and text labels:

- 寬宮調式** (Wide Gong Mode): The top staff, starting with a key signature of two sharps (F# and C#).
- 偏徵調式** (Bi Zhi Mode): The middle staff, starting with a key signature of one sharp (F#).
- 偏角調式** (Bi Jiao Mode): The bottom staff, starting with a key signature of two flats (Bb and Eb).

Arrows indicate the following transitions:

- From 寬宮調式 to 偏徵調式: 主音与附加音对調 (Main tone and added tone exchange).
- From 偏徵調式 to 偏角調式: 調式更換 (Mode change).
- From 偏角調式 to 寬宮調式: 主音与附加音对調 (Main tone and added tone exchange).
- From 寬宮調式 to 偏角調式: 調式更換 (Mode change).

Additional labels on the right side of the diagram include:

- 低半音的偏角調式 (Low half-tone Bi Jiao Mode)
- 高半音的寬宮調式 (High half-tone Wide Gong Mode)
- 高半音的偏徵調式 (High half-tone Bi Zhi Mode)

这就是主音轉移小二度而总音列不变的調式轉換可能性。在这些情况中,还可能因复变凡的运用而丰富轉調手法。

至于主音轉移增四减五度,即轉移到偏宮或偏角特征音上的方案,抽象地說来是可能的,如果沒有复变凡,这种轉移也就是偏宮、偏角兩調式互相轉換。但在实际上,不經過中間环节而直接作这种調式轉換是不可能的,因此,这种方案只能作为曲式上远距离的、間接的轉調布局而存在。

本章所論述的問題,大部分沒有举例。有的是由于譜例太长,有的是由于暫无文献实例。这种过于抽象的、提綱式的理論要点,对于熟悉我国各地民間音乐而又仔細分析过第五、六、七章所有实例的同志,我想仍是有用的。

## [附录 I] 谱例资料补充

本文所用谱例,有的是整曲或整乐段引用的,有的是片断摘引的。片断摘引的,其全曲大多数可以在《中国民歌》(音乐出版社1959年北京版,五线谱本,共收389首)中找到;少数不在该集的,特附录于后,以备参考。

### 苏武牧羊

古 曲

汉族



苏 武 留胡节不 辱。 雪地又冰 天, 苦忍十九 年,  
转眼北风 吹, 雁群汉关 飞,

渴饮雪, 饥吞毡, 牧羊北海 边。 心存汉社 稷, 旄落犹未 还。  
白发娘, 望儿归, 红妆守空 韩。 三更同入 梦, 两地谁梦 谁?

历尽难中 难, 心如铁石 坚。 夜在塞上 时听笛声 入耳心痛 酸。  
任海枯石 烂, 大节定不 亏。 能使匈奴 惊心碎胆 共服汉德 威。

### 崖畔上开花

信天游

较慢 抒情

汉族 陕北



千 妹 子 你 好 来 实 在 是 好。 走 起 来 好 像 水 上 漂。

# 一杆紅旗空中飄



# 打寺兒畔



# 女娃担水



# 秧歌調



# 真魂魂跟上你走了

山 曲



# 步步跟上毛主席





## 我隨紅軍鬧革命



## 打連枷歌



## 达呀包菜



# 普茹萊弟弟

中慢板

蒙族 內蒙



# 幸福萬萬年

歡快地

藏族



# 東方升起了光輝的太陽

中速

藏族 昌都



# 捻綫穿針

中速

越南 北寧省





## 过桥风吹

稍慢

越南 北宁省



## 黑 马 歌

快

越南 永天省



## 大 岛 小 调

日本



## [附录 II] 譜例資料索引

下面将本书所用譜例依歌名首字笔划次序編出索引,以供查考。

| 歌 名                        | 《中国民歌》頁次 | 本书頁次 |
|----------------------------|----------|------|
| 一心向着毛澤东(山西) . . . . .      | 4        |      |
| 一根竹竿容易弯(湖南) . . . . .      |          | 108  |
| 一粒下土万担收(江苏) . . . . .      |          | 17   |
| 一杆紅旗空中飄(陝北) . . . . .      |          | 196  |
| 十二月花套十二古人(陝南) . . . . .    |          | 150  |
| 十八姐担水(陝北) . . . . .        |          | 167  |
| 十大姐(云南) . . . . .          | 188      |      |
| 十朵鮮花(河北) . . . . .         | 209      |      |
| 人民公社閃金光(青海) . . . . .      | 23       |      |
| 人民的江山人民的天(山西,山曲) . . . . . |          | 96   |
| 大定山歌(苗族,貴州) . . . . .      |          | 20   |
| 大青山(陝北) . . . . .          | 129      |      |
| 大河漲水沙浪沙(云南) . . . . .      |          | 81   |
| 大島小調(日本) . . . . .         |          | 199  |
| 土地还家(山西) . . . . .         |          | 163  |
| 三十匹馬队两杆号(陝北) . . . . .     | 145      |      |
| 三十里鋪(陝北) . . . . .         |          | 136  |
| 山門六喜(一段)(汉族古曲) . . . . .   |          | 133  |
| 小小水車长又长(安徽) . . . . .      |          | 106  |
| 小女婿(湖北) . . . . .          | 161      |      |
| 小白菜(河北) . . . . .          |          | 5    |
| 小伙子們(越南西北) . . . . .       |          | 89   |

| 歌 名                      | 《中国民歌》頁次 | 本书頁次 |
|--------------------------|----------|------|
| 小两口拜年(河北) . . . . .      |          | 144  |
| 小河淌水(云南) . . . . .       | 259      |      |
| 小拜年(东北) . . . . .        |          | 151  |
| 小黄鹂鸟(蒙族) . . . . .       |          | 17   |
| 女娃担水(陕北) . . . . .       |          | 196  |
| 太阳出来喜洋洋(四川) . . . . .    | 186      |      |
| 太阳出来照白岩(貴州山歌) . . . . .  |          | 81   |
| 太阳里的松树(蒙族,送嫁歌) . . . . . |          | 166  |
| 王大娘钉缸(河南) . . . . .      | 200      |      |
| 王三姐赶集(安徽) . . . . .      | 106      |      |
| 五月栽秧(江苏) . . . . .       | 179      |      |
| 五朵花儿开(东北) . . . . .      | 110      |      |
| 五更調(东北) . . . . .        |          | 188  |
| 五指山之歌(黎族) . . . . .      |          | 94   |
| 五哥放羊(陕北) . . . . .       | 292      |      |
| 无锡景(江苏) . . . . .        | 220      |      |
| 毛主席好比紅太阳(青海花儿) . . . . . |          | 88   |
| 毛主席来过五指山(黎族) . . . . .   | 10       |      |
| 毛风細雨(貴州) . . . . .       | 171      |      |
| 打寺几畔(陕北) . . . . .       |          | 196  |
| 打麦歌(安徽) . . . . .        |          | 104  |
| 打南沟岔(陕北) . . . . .       |          | 93   |
| 打連成(河套) . . . . .        |          | 5    |
| 打連枷歌(湖北) . . . . .       |          | 197  |
| 打連厢(四川) . . . . .        |          | 104  |
| 打硪歌(湖北) . . . . .        | 92       |      |
| 东方升起了光輝的太阳(藏族) . . . . . |          | 198  |
| 东方紅(陕北) . . . . .        | 1        |      |
| 东北风(陕南) . . . . .        |          | 151  |
| 击鼓对唱(越南北部) . . . . .     |          | 107  |
| 对歌(安徽) . . . . .         |          | 135  |

| 歌 名                            | 《中国民歌》页次 | 本书页次 |
|--------------------------------|----------|------|
| 夯头(河北) ·····                   | ·        | 152  |
| 尼姑思凡(湖南) ·····                 | ·        | 172  |
| 田和(蒙族) ·····                   | ·        | 150  |
| 生产忙(东北) ·····                  | ·        | 148  |
| 白色的羊群(蒙族) ·····                | ·        | 97   |
| 兴安岭(蒙族) ·····                  | ·        | 221  |
| 刘志丹(陕北) ·····                  | ·        | 168  |
| 交城山调(山西,太谷秧歌调) ·····           | ·        | 164  |
| 安宁州(云南) ·····                  | ·        | 87   |
| 共产党来了(苗族) ·····                | ·        | 18   |
| 过桥风吹(越南北宁省) ·····              | ·        | 199  |
| 达呀包莱(蒙族) ·····                 | ·        | 197  |
| 夸女婿(拣棉花)(山西) ·····             | ·        | 208  |
| 当哩哦(藏族) ·····                  | ·        | 274  |
| 回家(山西,祁太秧歌调) ·····             | ·        | 160  |
| 农村社会主义远景(第一段)(山西,变体偷南瓜调) ····· | ·        | 169  |
| 妇女自由歌(山西) ·····                | ·        | 98   |
| 远岛船歌(日本宫城县) ·····              | ·        | 170  |
| 远望姐妮下山来(江苏) ·····              | ·        | 135  |
| 走西口(河套) ·····                  | ·        | 258  |
| 走西口(察哈尔) ·····                 | ·        | 128  |
| 走西口(陕北) ·····                  | ·        | 145  |
| 步步跟上毛主席(河套) ·····              | ·        | 196  |
| 我随红军闹革命(川北) ·····              | ·        | 197  |
| 放风筝(东北) ·····                  | ·        | 234  |
| 放风筝(第四段)(河北) ·····             | ·        | 97   |
| 放马山歌(云南) ·····                 | ·        | 74   |
| 青年参军(东北) ·····                 | ·        | 114  |
| 青春一去不回来(湖南) ·····              | ·        | 100  |
| 拥护八路军(打黄羊调)(陕北) ·····          | ·        | 119  |
| 拥护八路军(种洋烟调)(河套) ·····          | ·        | 121  |

| 歌 名                         | 《中国民歌》頁次 | 本书頁次 |
|-----------------------------|----------|------|
| 运盐(陕北) . . . . .            | 192      |      |
| 幸福万万年(藏族) . . . . .         |          | 198  |
| 雨不洒花花不紅(云南) . . . . .       |          | 186  |
| 孟姜女(江苏) . . . . .           | 174      |      |
| 苏武牧羊(汉族古曲) . . . . .        |          | 195  |
| “国兵”歌(蒙族) . . . . .         |          | 31   |
| 采花行(彝族) . . . . .           | 214      |      |
| 采茶灯(福建) . . . . .           | 86       |      |
| 采茶調(云南) . . . . .           |          | 150  |
| 采莲船曲(广西) . . . . .          | 232      |      |
| 念毛主席在心怀(黎族) . . . . .       |          | 86   |
| 妹不嫁人想什么? (一段)(僮族) . . . . . |          | 100  |
| 牧歌(蒙族) . . . . .            |          | 131  |
| 浏阳河(湖南) . . . . .           | 6        |      |
| 洗菜心(湖南,花鼓調) . . . . .       |          | 98   |
| 送郎当紅軍(江西) . . . . .         | 140      |      |
| 总路綫求像太阳(广东) . . . . .       |          | 74   |
| 咳莫伊(越南,嘲剧) . . . . .        |          | 127  |
| 咱們的領袖毛澤东(陕北) . . . . .      |          | 184  |
| 軍民团结一条心(河北) . . . . .       | 114      |      |
| 茉莉花(江苏) . . . . .           | 211      |      |
| 苦伶仃調(山西) . . . . .          |          | 5    |
| 苦相思(山西) . . . . .           |          | 160  |
| 英雄人物数今朝(广东) . . . . .       |          | 107  |
| 英雄陶克特胡之歌(蒙族) . . . . .      |          | 130  |
| 紅都炮台(山西) . . . . .          |          | 144  |
| 紅旗一展天下都紅遍(陕北) . . . . .     | 138      |      |
| 秋收(陕北) . . . . .            |          | 163  |
| 信天游(哥哥走来妹妹照)(陕北) . . . . .  |          | 18   |
| 信天游(洋烟开花)(山西) . . . . .     |          | 22   |
| 祝英台(云南) . . . . .           |          | 96   |

| 歌 名                      | 《中国民歌》頁次 | 本书頁次 |
|--------------------------|----------|------|
| 赶馬調(云南) . . . . .        | 201      |      |
| 真魂魂跟你走了(山西,山曲) . . . . . |          | 196  |
| 草原上的鮮花(藏族) . . . . .     | 28       |      |
| 草原情歌(青海) . . . . .       |          | 172  |
| 秧歌調(陕北) . . . . .        |          | 196  |
| 清水河上(河套) . . . . .       |          | 168  |
| 清江河(湖北) . . . . .        |          | 7    |
| 清凉酒(蒙族) . . . . .        |          | 20   |
| 密阳阿里郎(朝鮮) . . . . .      |          | 110  |
| 剪剪花(江苏) . . . . .        |          | 94   |
| 春米歌(安徽) . . . . .        |          | 109  |
| 探亲家(河北) . . . . .        |          | 6    |
| 捻綫穿針(越南北宁省) . . . . .    |          | 198  |
| 雪梅吊孝(河北) . . . . .       |          | 147  |
| 崖畔上开花(陕北,信天游) . . . . .  |          | 195  |
| 情別(河套) . . . . .         |          | 20   |
| 偷南瓜(山西,祁太秧歌調) . . . . .  |          | 165  |
| 得得調(湖北) . . . . .        | 73       |      |
| 割麦歌(湖北) . . . . .        |          | 105  |
| 普茹萊弟弟(蒙族) . . . . .      |          | 198  |
| 单槌打鼓声不响(海南) . . . . .    |          | 244  |
| 斑鳩調(江西) . . . . .        | 216      |      |
| 喜坏了刘大媽(安徽) . . . . .     | 65       |      |
| 散花(河北) . . . . .         | 210      |      |
| 黑馬歌(越南承天省) . . . . .     |          | 199  |
| 黑緞子坎肩(蒙族) . . . . .      | 283      |      |
| 黄河船夫曲(陕北) . . . . .      | 193      |      |
| 媽媽好糊塗(河北) . . . . .      |          | 149  |
| 新打梭鏢(福建) . . . . .       |          | 79   |
| 数麻雀(江西) . . . . .        |          | 131  |
| 数蛤蟆(四川) . . . . .        | 217      |      |



| 歌 名                     | 《中国民歌》页次 | 本书页次 |
|-------------------------|----------|------|
| 想亲亲(河套) .....           | 187      | 187  |
| 献花(河北) .....            | 124      |      |
| 跟着太阳一路来(四川) .....       | 187      |      |
| 绣金匾(陕北) .....           | 149      | 149  |
| 绣荷包(陕北) .....           | 21       | 21   |
| 解放台湾(广西,山歌) .....       | 117      |      |
| 解放区十唱(甘肃) .....         | 111      |      |
| 媳妇受折磨(陕北) .....         | 45       | 45   |
| 说下个日期你再走(河套,爬山调) .....  | 88       | 88   |
| 瑶族山歌(云南) .....          | 89       | 89   |
| 歌唱总路线(广东渔歌) .....       | 172      | 172  |
| 歌唱俱乐部(山西,太谷秧歌调) .....   | 174      | 174  |
| 嘎达梅林(蒙族) .....          | 149      | 149  |
| 蓝花花(陕北) .....           | 292      |      |
| 银纽丝(河南曲子) .....         | 162      | 162  |
| 闹元宵调(安徽,黄梅戏) .....      | 77       | 77   |
| 搅陷调(山西) .....           | 145      | 145  |
| 横山里下来些游击队(陕北,信天游) ..... | 80       | 80   |
| 槐花几时开(四川) .....         | 250      |      |
| 蔚藍的天空(藏族,弦子舞曲) .....    | 95       | 95   |
| 薅秧歌(贵州) .....           | 181      |      |
| 藏汉团结紧(藏族) .....         | 26       |      |
| 翻身五更(东北,月芽五更调) .....    | 103      | 103  |
| 翻身道情(陕北) .....          | 133      |      |
| 鲤鱼游水上(海南) .....         | 130      | 130  |

#### [戏曲唱腔片断]

#### 本书页次

|                |     |
|----------------|-----|
| 奔途(川剧高腔) ..... | 132 |
| 花花腔(碗碗腔) ..... | 164 |
| 罗汉钱(沪剧) .....  | 175 |
| 柳荫记(京剧) .....  | 146 |

**〔戏曲唱腔片断〕**

**本书页次**

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 秦香莲中的见皇姑(河北梆子) . . . . . | 161 |
| 蝴蝶杯中的藏舟(河北梆子) . . . . .  | 146 |

## 跋

我对民間音乐中的調式問題进行专门的研究，并不是出于对理論的兴趣。音乐創作实践所面临的民族风格問題，很大一部分牵涉到旋法风格与和声风格。在自己的創作尝试中，跟大家一样，遇到了西洋和声理論跟民族民間曲調的尖銳矛盾。創作經驗使我深信，現有的和声学理論还是远不完备的，应该建立起适合于我們民族旋律的和声理論来充实今天的和声学。为了使这件工作能在坚实的基地上进行，我轉入了对調式問題的研究。所以，是創作本身所提出的問題促使我从事这件純理論的工作。写这本书，可說是我研究和声問題的准备。

这本书的基本內容，是我在一九五五年底以提綱的形式写下來的。一九五八年底，着手写本书的初稿，大部分后来在中央音乐学院院刊上登載了。今年年初以来，把稿子重新改写了，很多地方作了調整和补充。現在正式出版。我希望它会得到研究民間音乐、和声学、基本乐理等各方面的同志們的关怀和指正。

赵宋光 一九六一年十二月